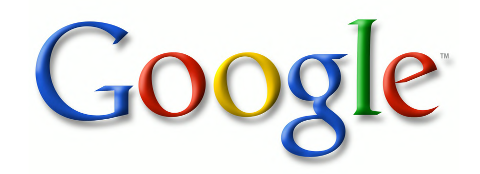
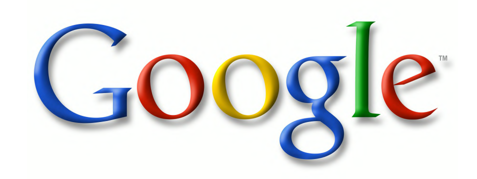




GUIDE

DE

L'ART CHRÉTIEN.

POITIERS. — TYPOGRAPHIE DE HENRI OUDIN.



LE CRÉATEUR.

(Dessin de Raphaël.)

Des. par F. TESSIER. *Gravé par* Mme C. DUVIVIER.

GUIDE

DE

L'ART CHRÉTIEN

ÉTUDES

D'ESTHÉTIQUE ET D'ICONOGRAPHIE

PAR

LE Cte DE GRIMOÜARD DE SAINT-LAURENT

COMMANDEUR DE L'ORDRE DE PIE IX.

TOME IV.

PARIS

LIBRAIRIE ARCHÉOLOGIQUE DE DIDRON

RUE SAINT-DOMINIQUE-SAINT-GERMAIN, 23.

POITIERS

HENRI OUDIN, LIBRAIRE-ÉDITEUR

RUE DE L'ÉPERON, 4.

1874

GUIDE

DE

L'ART CHRÉTIEN

ÉTUDES D'ESTHÉTIQUE ET D'ICONOGRAPHIE

TROISIÈME PARTIE

ICONOGRAPHIE DES MYSTÈRES.

EXPOSÉ PRÉLIMINAIRE.

L'art est comme un grand théâtre : dans l'Iconographie générale, dont nous avons fait le sujet de la seconde partie de ces *Etudes,* nous avons essayé de faire connaissance avec les acteurs. Si nous nous sommes occupé de leur mise en scène, c'était pour apprendre à mieux les connaître; mais il s'agissait toujours de leur caractère personnel, de leur rôle essentiel, bien plutôt que des actions où nous pouvions les voir figurer. Maintenant, l'action dramatique commence, ou plutôt le jeu du *mystère*, pour nous servir d'une expression qui reporte la pensée sur ces représentations si populaires à des époques toutes chrétiennes; nous n'avons pas à les suivre dans toutes leurs péripéties ; on attend encore moins de nous l'analyse de tous les *mystères* qui peuvent occuper la scène. Le répertoire est immense, l'espace est borné. Nous sommes forcé même de nous restreindre dans cette partie, beaucoup plus que dans la précédente; l'étendue de la matière étant illimitée, nous ne saurions entreprendre de l'embrasser tout entière, même par de simples aperçus.

Tous les faits de l'Ancien et du Nouveau Testament, tous ceux de l'his-

toire, toutes les actions humaines, toutes les situations où l'homme peut se rencontrer, et les uns comme les autres, sous autant de faces qu'on peut les concevoir, sont du domaine de l'art. Même s'il est emprunté à la vie civile, au cours des choses communes, il suffit qu'un sujet prenne un côté moral, qu'il se présente comme une excitation au bien, pour donner le droit à l'art chrétien de le revendiquer comme faisant partie de son domaine.

Obligé de nous tracer des limites, nous nous en tiendrons à un ordre de faits éminemment principaux, jugeant que l'artiste capable de les bien apprécier et de les bien rendre, sera ensuite capable d'aborder avec succès quelque sujet moral et religieux qu'il puisse être appelé à représenter.

Les faits fondamentaux, dans l'histoire du christianisme, reçoivent le nom de mystères, — en prenant maintenant le terme dans son acception directe et générale ; — ils le méritent en effet, car l'action de Dieu y intervient d'une manière surnaturelle; et c'est avec pleine raison qu'on dit : le mystère de la Passion, le mystère de la Résurrection, celui de l'Ascension. D'ailleurs, en prenant sous cet aspect les faits de l'Ancien et du Nouveau Testament, nous donnons plus de fermeté et de consistance à nos divisions. Nous groupons, sous l'expression d'une même pensée, les faits nombreux auxquels nous ne pouvons accorder qu'un rapide coup d'œil, et nous trouvons une place légitime pour les mystères qui, n'étant pas rapportés dans les Saintes Écritures, ont cependant un fondement certain, qui repose sur la tradition, sur les fêtes et sur les décisions de l'Église.

A ce point de vue, encore une fois, nous embrassons tout, car nous commençons par la Création, et nous terminons par le Jugement dernier, en lui associant nos autres Fins dernières.

ETUDE I[re].

DE LA CRÉATION.

I.

LE COMMENCEMENT ET LE PREMIER JOUR DE LA CRÉATION.

Le mystère de l'Incarnation, étant le dogme fondamental du christianisme, est aussi, nous ne saurions trop le répéter, l'axe sacré autour duquel gravite l'art chrétien tout entier. Si le monde est créé, c'est que le Fils de Dieu devait s'y incarner; si le divin Artiste apporte tant de soin à la formation de l'homme, s'il en fait le roi de la création, c'est que le Verbe éternel devait s'unir à la nature humaine, pour exercer pleinement cette royauté. En conséquence, il arrive souvent dans les monuments de l'art, que, voulant représenter le mystère de la Création [1], l'artiste passe sous silence les œuvres des premiers jours, et s'attache de prime abord à la création de l'homme. Notre observation s'applique tout particulièrement à l'antiquité chrétienne. On ne voit point qu'avant le moyen âge, dont nous avons appelé la séve luxuriante, et qui aspire à tout embrasser, on ait entrepris de rendre, dans ses magnifiques détails, le récit complet de Moïse. Mais la création de l'homme, et plus encore celle de la femme, figurent, sinon parmi les peintures des Catacombes, du moins entre les sculptures de sarcophages, dans ce cycle de représentations tout imprégnées de puissantes pensées, qui alimentent l'art chrétien, aux IV[e] et V[e] siècles. Nous avons déjà donné à comprendre pourquoi la création de la femme, préférablement même à celle de l'homme, jouit d'un tel privilége. L'ordre des faits que nous allons suivre nous y ramènera, et alors nous ferons en sorte de préciser mieux encore, s'il nous est possible, les raisons de cette préférence.

1. Mosaïques de la voûte au baptistère de Florence; sculptures de la cathédrale d'Amiens.

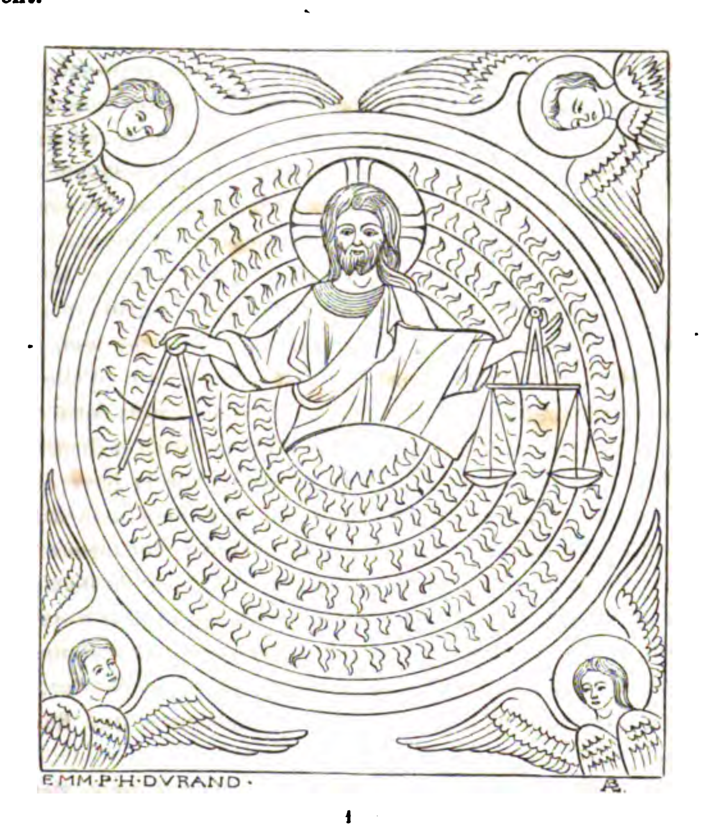
In principio Deus creavit cœlum et terram. Sous la forme de l'art, tout autant que sous la forme oratoire ou littéraire, la pensée chrétienne était fondée à se fixer sur ce mot initial de l'écrivain sacré : *In principio*, si semblable à celui de saint Jean : *In principio erat Verbum*, objet d'un si beau commentaire de Bossuet, dans ses *Élévations sur les mystères.* Au commencement, avant que rien n'eût été fait, Dieu était, son Verbe était. Et l'on peut se demander s'il n'y a pas lieu de chercher à représenter Dieu se complaisant en lui-même, se contemplant lui-même, délibérant en lui-même, au sein de son éternité, avant que sa parole n'eût appelé aucun autre être à l'existence.

Dans une miniature de la bibliothèque de Bruxelles, nous avons vu la Sagesse éternelle siégeant, couronnée, sur un trône, avec un sceptre, un manteau royal, et ces mots : *Ab initio et ante sæcula creata sum* [1], écrits sur une banderole qui, partant de sa main, se développe au-dessus de sa tête. Tout en admettant que Dieu puisse être représenté avant tous les temps, nous avons dit (T. I, p. 168) pourquoi nous n'aimions pas cette personnification de sa sagesse, distincte, sous figure de femme, de ses propres images. Il eût été plus sûr de commencer par la scène suivante, où les trois Personnes de la sainte Trinité délibèrent avant de se déterminer à la création, puis créent les Anges, et assistent ensuite à la rébellion et à la chute d'une partie de ces esprits célestes, comme on le voit dans la suite de cette miniature.

Dans les mosaïques de Monreale, pour commencer la série de ses œuvres, le Créateur, au sein d'une auréole irisée, étend les bras; au-dessous de lui, le Saint-Esprit, sous forme de colombe, descend sur les flots de l'abîme, dont nous avons déjà signalé la figure personnifiée. Dans les sculptures de Chartres, Dieu est assis sur un nuage; en regard de lui sont, dans une autre niche, deux masses ondulées, et il semble sourire à sa première œuvre, quelque informe qu'elle soit encore, prévoyant ce qu'elle deviendra. Ce n'est même pas là encore l'œuvre du premier jour : le *fiat lux* n'a pas été prononcé. Dans les mosaïques d'une coupole secondaire, à Saint-Marc de Venise, — mosaïques qui, étant du XIe siècle, priment en ancienneté celles de Monreale, — la scène s'ouvre par la figure de la colombe planant sur les sombres espaces. Le *fiat lux* vient ensuite : un Ange qui étend les bras au moment où la lumière jaillit des ténèbres, et qui représente tous les Chœurs angéliques, est lui-même probablement créé en ce moment précis. Quant au fait matériel de la séparation de la lumière et des ténèbres, il est représenté d'une manière assez

1. Eccli., XXIV ; Prov., VIII, 22, 23 ; Mme Jameson et lady Eastlake, *History of our Lord*, T. I, p. 62, et non pas 162, comme on lit T. I, p. 167 et 168.

originale, dans cette composition, au moyen de deux disques inégalement éclairés, divisés en zones concentriques, qui passent, par degrés, du clair à l'obscur, en allant du centre à la circonférence; et il en jaillit des faisceaux lumineux [1]. C'est expressément au premier jour et à l'application de ces paroles : *Fecit Deus lucem, appellavit lucem diem et tenebras noctem,* tirées, quant à la substance seulement, du texte sacré, que les mosaïques de Monreale assignent la création des Anges. A Chartres, la détermination du jour et de la nuit, sous ces figures si pleines de poésie qui ont précédemment fixé notre attention, étant l'œuvre de cette première journée, les Anges n'apparaissent qu'au second jour, lorsque Dieu créa le firmament.



1

Le premier jour de la Création. (Miniature du XIII[e] siècle.)

Dans le *Psautier* de la Bibliothèque nationale (Suppl. lat., 1194), les six jours de la création sont aussi représentés au premier feuillet,

1. *History of our Lord*, T. I, p. 76.

chacun dans un cercle qui renferme à la fois le Créateur et ses œuvres de la journée. Au premier jour, l'on voit Dieu assis au milieu de sept zones, et tenant à la main un compas et une balance, pour marquer qu'il va tout ordonner en une juste proportion et une sage mesure, selon ces paroles du Livre de la Sagesse[1] : *Omnia in mensura et numero et pondere disposuisti*. Déjà les Anges sont créés, car on les voit, au nombre de quatre, aux quatre angles d'un carré qui encadre le cercle, répondant à l'appel du Créateur[2].

Ni Michel-Ange, à la voûte de la Sixtine, ni Raphaël, dans les Loges, ne se sont astreints à suivre jour par jour le récit de Moïse, mais ils ont, l'un et l'autre, représenté l'œuvre du premier jour, la séparation de la lumière et des ténèbres; ou plutôt, quant à Michel-Ange, la figure divine par laquelle il débute, sans répondre d'aussi près au texte sacré, semble ébaucher les formes de la matière encore dans le chaos, comme l'aurait fait le sculpteur lui-même, en modelant les essais d'un grand travail. La figure correspondante des Loges est la seule, au dire de Melchiori[3], dont l'exécution soit attribuée à l'ordonnateur lui-même de ces magnifiques décorations, tandis que toutes les autres ont été peintes par ses élèves, sous sa direction. Débrouillant le chaos à grands efforts, cette figure, conçue plus qu'aucune autre sous l'impulsion de la manière inaugurée par Michel-Ange, a été la plus admirée de la série. Pour nous, nous lui préférons de beaucoup celle qui la précède, même telle qu'elle apparaît dans la peinture, durcie par Jules Romain; à bien plus forte raison, si on la considère dans le dessin original de Raphaël, qui a été heureusement conservé, et que nous publions (pl. I). Planant sur la terre ébauchée, elle répond aux deux premiers versets de la Genèse, non à la lettre, mais selon la substance. La terre apparaît déjà avec des formes déterminées, avec un commencement de végétation, et l'Esprit de Dieu porté sur les eaux, c'est Dieu lui-même. C'est une sorte de prologue qui résume ce qui va suivre, et le montre en partie comme déjà accompli. Il faut l'envisager ainsi, car rien n'y fait sentir le besoin du *fiat lux*, qui doit venir après, et surtout d'un *fiat lux* aussi laborieux que Raphaël l'a imaginé.

L'on admire, nous admirons nous-même, ce prodigieux vieillard qui lutte avec tant de puissance contre des éléments sauvages, sans laisser voir encore qu'il saura les dompter; mais il y a loin de là au Dieu de Moïse, qui dit : « Et la chose se fait ! ».

1. Sap., XI, 21.
2. Didron, *Hist. de Dieu, Icon. chrét.*, p. 600.
3. *Guida di Roma*, 1840, p. 145.

Raphaël, par là, a montré qu'il était apte à tout; mais, en vérité, il était là sorti du caractère de son propre génie! Revenant à Michel-Ange, nous portons nos observations sur son second tableau, avant le tour qui lui appartiendrait, si on considérait uniquement la création du soleil et de la lune, qu'on y voit représentée (*V.* notre T. II, p. 148). Mais ce tableau offre aussi une énigme, qui ramène au premier jour, si on lui donne une solution assez accréditée. En regard du Créateur lançant dans l'espace les deux astres du jour et de la nuit, on voit une seconde figure de vieillard, son analogue, qui s'en va dans une autre direction : elle s'enfuit, si c'est le Chaos personnifié; elle s'en va créer d'autres mondes, si c'est un dédoublement de la figure divine, imaginé pour exprimer deux actions successives. Ce qui donnerait quelque poids à cette dernière supposition, c'est qu'au-dessous de cette figure, on voit s'élever un arbre; mais, d'un autre côté, on doit observer qu'elle est seule, sans le cortége des Anges, qui accompagnent, d'ailleurs, toujours le Créateur, dans ces peintures, sauf dans le compartiment que nous appellerions *de l'ébauche*, où il y a lieu de penser qu'ils ne sont pas créés encore. Cette considération nous paraît à peu près décisive. Quoi qu'il en soit, il y a là quelque chose dont peuvent assurément tirer parti, pour se justifier, ceux qui voient dans le génie du rival de Raphaël, avec une grandeur incomparable, une tendance à l'indéterminé et même au bizarre. On conviendra, du moins, en reportant ses souvenirs vers les tombeaux des Médicis, à Florence, que cette manière de voir n'est pas sans fondement; et que les voies par lesquelles est passé *quel sommo*, pour parler la langue de son pays natal, souvent inconnues avant lui, ne demeurent pas toujours frayées pour ceux qui voudraient le suivre, quand ce ne serait que par la pensée.

L'on reconnaîtra encore mieux que Michel-Ange ne s'est pas attaché rigoureusement au texte sacré, en passant à l'examen de son troisième tableau de la Sixtine, et c'est encore une raison d'en parler immédiatement. Le Dieu qu'il y fait figurer est un Dieu créateur dans la généralité du terme, mais il ne crée rien en particulier, et l'on ne voit devant lui aucune de ses œuvres.

C'est, dans un sens, l'inverse, mais aussi, dans un autre sens, l'équivalent de ces autres représentations où l'on a voulu réunir, sous la main du Créateur, tout l'ensemble du monde : de part et d'autre, on veut dire qu'il embrasse tout dans sa pensée, comme dans son action créatrice. La plus remarquable et aussi la plus célèbre de ces représentations est celle de *Campo Santo* de Pise (*Voir* notre T. III, p. 213), attribuée successivement à Buffelmaco, puis à Pierre d'Orvieto, et dont l'auteur, en définitive, n'est pas connu avec certitude, mais qui est certainement un produit du XIVe siècle. Trop vantée par Vasari, cette peinture n'a pas le degré

d'originalité qu'il lui attribue. On lui connaît des analogues, et Mme Jameson a publié, par exemple, une miniature, aussi du XIVe siècle, et tirée d'un manuscrit du *British Museum*, où l'Univers entier, surgissant du néant, est représenté par des zones concentriques, parmi lesquelles il en est d'assignées au cours de chacune des planètes, en pareil nombre autour de la sphère terrestre[1]. Mais la ressemblance ne va pas plus loin. Tandis qu'à Pise le cercle central représente uniquement la terre, avec ses différentes régions, ainsi désignées : *Europa*, *Asia*, *Affrica*, la miniature fait figurer, au centre de notre planète, la figure monstrueuse et enflammée de l'Enfer. Autour du cercle central qui le renferme, la terre prend elle-même la forme d'une zone, et se confond avec le premier des quatre éléments; les trois zones suivantes sont assignées aux autres éléments: l'eau, l'air et le feu. Une différence plus essentielle, c'est cette place relativement immense, par delà tous les mondes, assignée, à Pise, aux chœurs angéliques, tandis qu'ils ne sont pas représentés dans la miniature, la zone la plus extérieure étant occupée uniquement par des sphères célestes.

Là encore n'est pas la plus grande différence; elle est dans la figure divine. *Dieu*, à Londres, est assis au sommet de cette dernière zone, et, son geste l'annonce : *Dixit*, *et facta sunt* « Il dit, et tout a été fait ». On ne pouvait, quant à la valeur de l'expression, entrer plus au vif dans la beauté des paroles de Moïse. Le *Créateur* du *Campo Santo*, avec ses quinze à vingt pieds de haut, soutenant sans efforts, dans ses bras modérément étendus, un immense univers, est plus saisissant, et il est empreint d'une plus vive originalité; et quoique, dans l'exécution, la tête, par sa physionomie et l'élévation du type, ne réponde pas à la grandeur du sujet, il reste de cet ensemble l'impression d'une beauté vraiment grandiose.

II.

DE LA FIGURE DU DIEU CRÉATEUR.

Le Créateur a posé les bases de ses magnifiques ouvrages; avant de voir comment il en poursuivit le cours, attachons-nous, un instant, à le considérer lui-même. Quel est-il? Est-ce Dieu le Père? Est-ce Dieu le Fils, le Verbe éternel par qui tout a été fait? Est-ce Dieu, tel que le commun de ses vrais adorateurs pouvait l'imaginer avant que le mystère de la

1. *History of our Lord*, T. I, p. 74.

sainte Trinité n'eût été révélé explicitement, sans avoir égard à la distinction des Personnes? Ces questions se sont déjà présentées à nous quand nous avons porté notre étude sur les représentations de Dieu, considérées en général, et sur celles de Dieu le Fils (T. II, p. 154, 167); mais nous sommes loin de les avoir épuisées. Leur opportunité est démontrée par la diversité des solutions qu'elles ont reçues, dans la pratique de l'art. Tous les interprètes ne sont pas d'accord, même quant à la manière de les apprécier. Le P. Garrucci avait pensé que, sur le grand sarcophage du musée de Latran, où les trois Personnes divines participent à la création de la femme (T. II, pl. VIII), le principal rôle était attribué au Fils. M. de Rossi a soutenu que le personnage assis, mis en avant, représentait le Père. Son interprétation est la seule qui nous paraisse pleinement justifiée. Sur ce monument, les trois figures divines sont identiques, ou à peu près; mais, si on le compare au sarcophage du même musée que nous avons reproduit en grande partie (T. I, pl. V), on remarquera, dans la scène des offrandes de Caïn et d'Abel, que le Fils et le Saint-Esprit étant représentés jeunes et imberbes, il est impossible de mettre en doute que le personnage assis, et portant seul, avec la barbe, tous les indices d'un âge mûr, ne soit le Père [1]. Il est vrai qu'il s'agit, non plus d'une création, mais de recevoir des adorations et des sacrifices; aussi notre argumentation ne repose pas sur la nature du fait, mais sur la similitude du trône divin, dans les deux monuments. D'ailleurs, si le Fils était assis sur un trône, tandis que le Père demeurerait debout, derrière lui ou à ses côtés, ne serait-ce pas une infraction à l'ordre de procession entre les Personnes divines, plus grave encore que ne l'était celle que nous avons signalée dans la miniature du XVe siècle, publiée par Mme Jameson?

Il appartient au Père de présider, au Fils d'agir. C'est donc très-convenablement que, sur notre sarcophage, la scène des offrandes reçues par Dieu le Père, étant suivie de la condamnation d'Adam et d'Eve, c'est Dieu le Fils qui prononce l'arrêt. La convenance est d'autant plus grande, dans ce cas, qu'il y apparaît en même temps, — nous dirions même, qu'il y apparaît surtout — comme le réparateur. Sa figure imberbe, comparée à celle du Père, et la même qui lui est donnée dans les scènes suivantes, ne laisse aucun doute sur sa personnalité. Dans cette circonstance, il ne crée pas, mais les mêmes rapports peuvent être exprimés ou sous-entendus, du Père au Fils, soit qu'il s'agisse du *fiat* créateur, ou d'un arrêt suprême.

1. L'état de venue de la photographie d'après laquelle a été faite notre planche, est cause que les deux personnages placés derrière le trône divin, et qui représentent le Fils et le Saint-Esprit, ne paraissent qu'imparfaitement. Quant à la composition complète de ce monument, on peut s'en rapporter à la planche de Bosio (*Roma sotterança*, p. 159).

Il résulte des considérations qui précèdent, que, le Père et le Fils créant ensemble, on a pu, tour à tour, leur attribuer à l'un ou à l'autre le principal rôle dans l'acte créateur, soit qu'on les ait représentés simultanément, soit qu'on n'ait mis en scène qu'une seule des Personnes divines. L'essentiel, c'est de maintenir l'ordre de leurs rapports : le Père agissant, le Fils et le Saint-Esprit, si on les représente avec lui, sont là pour l'assister; le Fils prenant le rôle actif, le Père, s'il est représenté, devra apparaître ou assis sur un siége d'honneur ou élevé dans une région supérieure. La première de ces dispositions s'observe sur le grand sarcophage du musée de Latran (T. VIII, pl. II), où, en effet, le Fils n'est pas seulement passif, car, tandis que le Père commande, il impose la main sur la tête de la première femme. Un exemple de la seconde combinaison nous est donné bien des siècles après, dans la vignette de Thielman Kerver, qui représente la création de la femme. Le Saint-Esprit, sous figure de colombe, apparaît aussi. Le dessinateur s'est proposé de rendre de la sorte le *faciamus* de la Genèse. Il fait apercevoir par là même que le Créateur des jours précédents, celui qu'il met seul en action, est dans sa pensée, sans incertitude, Dieu le Père, car il lui a conservé, lorsque Dieu le Fils apparaît avec lui, la même figure, et, comme attribut, la même couronne qu'il avait auparavant.

Ici, d'ailleurs, quand même cette apparition du Fils ne serait pas venue trancher la question, on reconnaîtrait bien, au prolongement de la barbe, que l'artiste a voulu représenter l'Ancien des jours, sans parler de l'austérité des traits, qui tient à sa manière et se retrouve dans toutes ses figures d'homme. La distinction n'est pas aussi facile aux époques où les visions d'Ezéchiel et de Daniel n'avaient pas encore été adoptées dans l'art, comme devant fournir le type de Dieu le Père, ou, ce qui revient au même, du Père éternel. Le Dieu fait homme étant le type de toute représentation divine sous figure humaine, impossible même de distinguer, prises isolément, les Personnes divines les unes des autres, à moins qu'elles en soient désignées autrement, ou par leurs noms, ou par des attributs bien caractéristiques.

Sur l'un de nos sarcophages, Dieu le Père, seul, porte la barbe, non pas comme un vieillard, mais avec les apparences de l'âge mûr ; le Fils et le Saint-Esprit, ensemble d'abord, puis le Fils isolément ensuite, sont imberbes ; mais sur l'autre monument que nous prenons pour terme de comparaison, les trois Personnes divines, portant toutes également le signe de la maturité, ne peuvent être distinguées par leurs traits. Dans les scènes qui suivent, à commencer par celle de la Condamnation et de la Promesse, il est vrai que l'on reconnaît aussitôt Dieu le Fils, à sa figure redevenue imberbe. Mais nous avons vu que, sur d'autres monuments de

même genre, le Sauveur, — lorsque surtout, placé au milieu de la composition, il prend un caractère plus triomphant et plus personnel, — était souvent représenté avec son type proprement historique, c'est-à-dire avec de la barbe.

Le Créateur est quelquefois le Père, puisque nous venons de le voir désigné comme tel; c'est quelquefois le Fils : nous en avons eu la preuve sur la plaque d'ivoire, publiée par Gori, que nous avons reproduite (T. II, pl. x) [1].

Plus nous examinons la question, plus nous demeurons en suspens; un Créateur, de quelque manière qu'il porte la barbe, parût-il vieilli, ne peut, avec certitude, être pris pour le Père, avant le xive ou le xve siècle, où le type de l'Ancien des jours vint déterminer, entre les représentations du Père et du Fils, une distinction bien précise. Il ne nous paraît pas non plus qu'une figure imberbe puisse être considérée comme si exclusivement propre au Fils, qu'elle n'ait pu être appliquée au Père lui-même, comme signe général d'immortalité. Elle n'est un moyen bien sûr de distinction que là où le Père et le Fils étant l'un et l'autre représentés, on leur attribue, comme procédé iconographique, des âges différents. Cependant nous ne nions pas que, dans les monuments où le Créateur est imberbe, comme à Venise, il n'y ait des présomptions favorables à la désignation du Verbe éternel, spécialement. Dans les mosaïques de Saint-Marc, à Venise, toute incertitude est levée, à cet égard, par la croix que le Verbe créateur porte à la main. Mais considérant l'art comme une langue, nous croyons demeurer plus près de la vérité, dans la plupart des cas, en disant que la figure du Dieu créateur, quand il n'y a pas d'indice aussi précis d'une désignation de personne, est la traduction, dans sa généralité, de ce mot : *Dieu*, pris absolument.

Cette observation prend plus de poids, appliquée après la pleine adoption de la figure de l'Ancien des jours, dans l'art chrétien. Le *Créateur* de Michel-Ange, celui de Raphaël, si l'on veut qu'ils représentent une Personne divine en particulier, ne pourraient s'entendre que de Dieu le Père; mais ils répondent bien plutôt au nom de *Jehovah*, et, si on leur donne le nom de Père éternel, c'est par rapport à la paternité de toute chose, plutôt qu'en reportant actuellement la pensée vers la Paternité divine.

N'est-ce pas là une distinction très-légitime ? N'est-il pas permis de suivre l'ordre des manifestations divines ? Quand le texte sacré dit : *Dieu*, l'artiste met en scène une seule image, celle qu'il juge la meilleure, selon

1. *Thes. vet. dypt.*, T. II, p. 160; *Monum. sac. eburn.*, p. III; d'Agincourt, *Sculpture*, pl. XII, fig. 1.

les idées de son temps et de son école. Quand il est parlé de l'Esprit qui était porté sur les eaux, il représente la colombe, avec les attributs divins, et le chrétien en sait toute la signification. Au moment de la création de l'homme, le *faciamus* invite à faire apparaître distinctement les trois Personnes de la sainte Trinité. On ne voit pas, cependant, qu'on ait jamais contesté aux artistes le droit de laisser, même alors, ce mystère dans l'ombre, et d'achever l'œuvre des six jours, avec une seule image de Dieu créateur.

III.

DU SECOND AU SEPTIÈME JOUR DE LA CRÉATION.

Dieu, le second jour, créa le firmament, et il divisa les eaux au sein même du firmament. A Chartres, c'est à ce jour qu'est assignée la création des Anges (*Voir* notre T. III, p. 201) [1], et on les voit apparaître entre les eaux qui étaient au-dessus du firmament et celles qui étaient au-dessous : *Divisitque aquas quæ erant sub firmamento ab his quæ erant super firmamentum* [2]. A Venise, également, on voit deux Anges assister à l'œuvre de cette journée; mais ce n'est point le moment de leur création, puisque l'artiste les a fait apparaître précédemment. Dans le *Psalterium* de la Bibliothèque nationale, il n'y a plus qu'une seule zone représentant le firmament dans sa pureté et son immensité, autour du cercle central, où Dieu bénit d'une main le monde naissant, et tient de l'autre le livre de ses destinées.

L'apparition de la terre ferme et de la végétation, au troisième jour, offre pour la représentation un thème plus précis. Sous la main du Créateur, on voit, dans toutes nos séries, germer une riche végétation. Dans la miniature du *Psalterium*, on s'est attaché plus spécialement à la séparation de la terre ferme et des eaux : celles-ci représentées par une zone azurée, celle-là ornée de sa riante parure.

La création du soleil et de la lune, au quatrième jour, va inspirer aux artistes un accent plus poétique. A Chartres, cet accent prend un tour de grâce et de naïveté, et dans la figure du Créateur qui pétrit et modèle, avec une douce complaisance, l'une des sphères célestes, et dans celle des

1. A Bourges, dans la verrière du *Bon Samaritain* (*Vitraux de Bourges*, pl. VI), la Création débute par la création des Anges ; mais il n'y a ensuite que la création du soleil et de la lune avant celle de l'homme, la série étant abrégée.

2. Gen., I, 7.

deux Anges qui, d'un air riant, se préparent à faire rouler dans l'espace les deux disques du soleil et de la lune portés dans leurs mains.



2

Dieu Créateur au IVe jour.
(Chartres).



3

Anges soutenant le soleil et la lune.
(Chartres.)

Dans les peintures murales de Saint-Savin, près Poitiers (XIIe siècle), ils sont posés au milieu des sphères célestes; dans le vitrail du *Bon Samaritain*, à Bourges (XIIIe siècle), au milieu des étoiles, et dans une miniature de la bibliothèque de l'Arsenal, précédemment citée, au sein des espaces indéfinis; ils le sont dans tous ces monuments avec un sentiment rendu si grandiose par la simplicité même de l'acte créateur, que Michel-Ange et Raphaël ne l'ont pas surpassé, comme effet saisissant [1]. L'ont-ils même égalé? Ils parlent surtout aux yeux : le premier, avec sa vigueur ordinaire, faisant sentir, dans la circonstance, toute l'autorité du commandement divin; le second, avec toute la puissance du jet qu'il a imprimé au souverain moteur de toutes choses. A Saint-Savin, notre âme se sent invitée à méditer sur l'ac-

1. *Ann. arch.*, T. X, p. 346. M. Didron critique, non sans motif, Raphaël, pour avoir posé le soleil sous la main gauche du Créateur. Il devrait être sous la droite.

complissement si facile de choses si grandes, et où elle voit aussi tant de bonté, tant de sagesse. Dans la miniature, Dieu, étendant largement les bras, mais sans plus d'effort qu'il nous en faudrait pour élever une plume, ouvre, en quelque sorte, aux idées l'espace infini où s'exerce sa toute-puissance.

Avec le cinquième jour, nous voyons commencer de nouvelles séries de représentations : celle, par exemple, des bas-reliefs de la cathédrale, à Orvieto; la douce sollicitude avec laquelle Dieu considère les poissons et les oiseaux, êtres nouvellement éclos à la vie, y rappelle ce joli vers :

Aux petits des oiseaux il donne la pâture.

Nous avons parlé de la grâce naïve et pleine de fraîcheur des deux Anges qui, par-dessus son épaule, contemplent ces nouvelles créatures. A Chartres, le divin Artiste, se tournant vers un Ange dont la tête apparaît à côté de lui, semble vouloir lui apprendre les secrets de l'œuvre de cette journée; il fait pressentir la venue prochaine de l'homme, qui en sera le couronnement. Ces divers monuments nous montrent tous les oiseaux posés sur le sol, et ne se servant pas encore de leurs ailes. Le dessinateur des vignettes de T. Kerver a fait mieux : il les montre prenant leurs ébats dans les airs, à la voix de Dieu qui élève le regard et les mains vers eux, tandis que les poissons jouissent avec non moins de joie du bonheur d'être dans leur élément.

La création des animaux terrestres, au commencement du sixième jour, ne donne pas lieu à des compositions très-différentes de celle du cinquième. Ce qui les distingue particulièrement à Chartres, comme à Orvieto, les groupes d'animaux des deux créations étant rangés à peu près de la même manière, c'est la traduction de ces paroles : *Benedixitque eis*, il les bénit dans ce sixième jour. A Orvieto, la progression des sentiments exprimés par les Anges est quelque chose de charmant. Naïvement curieux tout à l'heure, plus instruits maintenant, ils se communiquent, avec une joie candide, les impressions que leur suggère cette progression de merveilles; et ils semblent sourire d'avance à l'œuvre plus merveilleuse encore qui va venir.

Dans les fresques de Cimabue, à Assise, Dieu tend la main du haut d'une auréole, et un animal s'avance vers lui; le peintre semble avoir voulu rendre ces mots : *Dixit, et facta sunt*, «il dit, et tout a été fait.» Raphaël, dans le tableau des Loges, s'est proposé surtout de rendre la richesse de la création, en général, et le Créateur se promène au milieu d'elle, comme pour en savourer toute la beauté. C'est de la poésie, mais une poésie descriptive qui n'égale pas celle qui, tout à l'heure, nous

amenait graduellement à reporter notre pensée vers la création de l'homme qui va suivre.

L'homme, à lui seul, doit nous occuper bien plus que toutes les œuvres de Dieu, et, tout à fait à part, nous mentionnons seulement ici son apparition à la fin du sixième jour, avant de dire un mot de la représentation du septième. Nous avons vu, en traitant du jour et de la nuit, que, dans les mosaïques de Venise, on s'était attaché à ces mots : *Et benedixit diei septimo et sanctificavit illum* [1], « il bénit le septième jour et le sanctifia », et qu'on l'avait personnifié sous la figure d'un adolescent qui, s'approchant du trône céleste, reçoit l'imposition de la main divine. Il ne porte pas des ailes, comme les six Anges des autres jours qui sont là présents. Cette particularité semble établir entre eux une différence conforme aux expressions dont nous nous servons : les *Anges* des jours précédents et la *personnification* du septième jour. On remarquera, toutefois, que l'auteur de ces mosaïques a eu soin d'appeler à contempler les œuvres divines de chacun des jours de la création, un nombre d'Anges pareil au numéro d'ordre de ce jour. Ainsi, lorsque Dieu dit le *fiat lux*, il n'y a qu'un Ange; il y en a deux dans le second jour, et ainsi de suite jusqu'au sixième, où il en apparaît six. Le septième jour personnifié vient aussi avec les six Anges qui assistent à sa consécration, compléter le nombre sept, au point de vue du procédé de composition adopté dans ce monument [1].

Il est moins original, mais il est plus beau peut-être comme idée, — selon ce qui a été fait dans les mosaïques de Monreale, — d'exprimer le repos divin en faisant asseoir le Créateur sur l'univers qu'il vient de tirer du néant, dans un sentiment, en effet, de repos et de sublime satisfaction. L'univers, à Monreale, est représenté par un disque à zones concentriques, selon la pratique bien connue, et tout autour s'élèvent des arbres : c'est une manière d'indiquer le ciel et la terre : le ciel, qui est comme le trône de Dieu, et la terre, qui est comme l'escabeau de ses pieds.

IV.

CRÉATION DE L'HOMME.

La création de l'homme, chef-d'œuvre du monde visible, était faite pour provoquer, de la part des artistes, aussi des chefs-d'œuvre. Le ta-

1. Gen., II, 2.

bleau que Michel-Ange lui a consacré, l'emporte en mérite, à nos yeux, sur toutes ses autres peintures de la chapelle Sixtine, même sur les *Prophètes*. Il n'est pas le premier qui ait imaginé ce beau mouvement d'Adam, lorsque, appelé à la vie, et comme à son réveil, il est soulevé par la main de Dieu, avant même de l'avoir touchée (T. I, p. 84)[1]. Quelque chose de



4

Création de l'homme. (Paolo Ucello.)

semblable se voit à Assise, dans la fresque de Cimabue. Dans le cloître de *Santa Maria Novella*, à Florence, la grisaille de Paolo Ucello, que nous publions, nous montre le premier homme se soulevant, aidé de la main divine, dans une attitude qui diffère peu de celle adoptée par Michel-Ange. Quant à la pose et au sentiment d'Adam lui-même, qui a l'œil levé sur son Créateur, le grand artiste n'a rien fait de mieux. Mais c'est plutôt de Ghiberti, et de la porte du baptistère de Florence que vint la première pensée du groupe de la Sixtine. Dans cette supposition, chargé de décorer cette chapelle, tout en s'inspirant d'une œuvre pour laquelle son admiration est bien connue, il aurait cependant apporté dans la sienne la puissante initiative qui caractérise son génie. Dans la composition de Ghiberti, comme dans celle de Paolo Ucello, la main de Dieu a déjà saisi celle du premier homme. Michel-Ange n'avait pas besoin de l'exemple donné par le maître de Giotto, pour comprendre qu'il était plus beau de faire obéir Adam au geste du Créateur, par la seule puissance de l'intention, avant que sa main n'ait touché la sienne.

Il n'est pas même certain que le Créateur de Cimabue tende la main comme pour saisir celle d'Adam; il est plus probable même que, s'il la

1. Mme Jameson, *History of our Lord*, T. I, p. 77.

lève, c'est pour parler et pour bénir. Le signe de la parole et de la bénédiction était plus selon l'esprit du temps, qu'un geste indiquant un commencement d'action. Telle est, à n'en pas douter, la signification du groupe, fort analogue à celui d'Assise, et antérieur de près d'une centaine d'années, qui se voit plus distinctement dans les mosaïques de Monreale. Il offre, en outre, cette particularité, que le souffle divin conférant la vie, invisiblement exprimé dans les compositions précédentes, est ici rendu par un faisceau de rayons, qui, partant de la bouche de Dieu, va pénétrer dans celle de sa créature privilégiée.

Cette manière de rendre sous une figure sensible ces paroles : *Et inspiravit in faciem ejus spiraculum vitæ* [1], est bien préférable à l'intervention de cette âme personnifiée qui, dans les mosaïques de Venise, s'en va, des mains du Créateur, embrasser le nouvel homme, et, par son union, lui donner la vie [2].

Comme idée, ni la fresque de Cimabue, ni la mosaïque de Monreale, ne sont inférieures au chef-d'œuvre de Michel-Ange; à certains égards, elles lui sont même supérieures; mais nous ne sommes pas insensible aux charmes d'une belle exécution, et rien ne nous plaît comme de rencontrer dans le vrai, un grand homme, qui trop souvent nous peine par les déviations de son génie. C'est sous cette impression que, dans l'étude de la création de l'homme, nous n'avons suivi tout d'abord ni l'ordre chronologique des monuments, ni celui des circonstances de l'acte créateur. Nous allons reprendre tour à tour, pour ne pas nous égarer, l'un et l'autre de ces fils conducteurs.

La création de l'homme figure-t-elle dans le cycle des faits bibliques représentés sur les anciens sarcophages ? Nous avions cru d'abord pouvoir citer un exemple, qui se serait rapporté, dans tous les cas, à la formation de la femme, celle-ci ayant alors principalement le privilége d'attacher fortement la pensée, par la signification qu'on y attachait. Le monument auquel s'applique cette observation est le sarcophage trouvé par Bosio. dans le cimetière de Sainte-Agnès [3], où l'on voit trois petites figures nues, l'une couchée, les deux autres debout, d'inégale grandeur, et se levant à la voix d'un personnage. Mais nous avons dit que, tout bien considéré, il faudrait reconnaître dans cette scène la résurrection figurée sous les yeux d'Ezéchiel, plutôt que la création.

Quoi qu'il en soit, il est assez probable que la création d'Adam ne devint un thème vraiment usuel dans les compositions de l'art, qu'au

1. Gen., II, 7.
2. Mme Jameson, *History of our Lord*, T. I, p. 90.
3. Bosio, *Rom. sott*, p. 425.

moment où l'on aima à mettre en scène la suite entière, ou presque entière, des œuvres divines pendant les six premiers jours du monde.

Alors, on se plut souvent à montrer la complaisance et le soin exceptionnels que Dieu avait apportés à la confection du corps humain, avant de l'animer de son propre souffle. Dans la *Bible* de Saint-Paul-hors-les-Murs (IX[e] siècle), Dieu d'abord façonne Adam, puis il lui parle[1]. Dans les fresques de Saint-Savin, il soulève, pour le façonner, ce corps encore inanimé. A Chartres[2], il lui appuie la tête sur ses genoux, et il la caresse pour la polir, comme une mère ferait en peignant son enfant, avec autant de tendresse. Dans le vitrail du *Bon Samaritain*, à Bourges, on observe quelque chose d'à peu près semblable. Le bas de son corps n'étant pas encore façonné, Adam ne devrait pas avoir reçu le souffle de vie : comment blâmer, cependant, l'imagier de Chartres, qui lui a fait répondre par un sourire à la tendresse divine? Le statuaire, s'il le veut, ne fait-il pas lui-même sourire entre ses mains le bronze ou le marbre?



5

Création de l'homme.
(Cathédrale de Chartres.)

A Orvieto, le corps d'Adam apparaît, une première fois, étendu sur le sol et inanimé, et Dieu s'approche de lui comme pour lui commander de vivre. Dans le tableau suivant, Adam est debout; mais son attitude, mal assurée, montre qu'il ne saurait s'y tenir, si Dieu ne le soutenait. Dieu aussi lui met la main sur la tête : on croirait que c'est encore pour le pétrir; mais la scène qui précède témoigne, au contraire, que c'est le moment où la vie lui est donnée. On ne peut en douter quand on voit qu'immédiatement après a lieu le sommeil mystérieux pendant lequel son côté est ouvert.

Dans la miniature du *Psalterium* de la Bibliothèque nationale, reproduite dans notre T. III, p. 242, c'est un Ange qui est chargé, comme un ouvrier subalterne, d'ébaucher le corps humain, sous la surveillance du souverain Artiste, qui dirige l'opération : exemple que nous n'avons pu donner comme objet d'imitation.

1. D'Agincourt, *Peinture*, pl. XLI.
2. Nous reproduisons la vignette donnée dans les *Ann arch*, T. XI, p. 152.

La manifestation de la sainte Trinité est exprimée par l'action simultanée des trois Personnes, dans une autre miniature aussi publiée par M. Didron[1]. Le Père et le Fils soulèvent, chacun d'une main, le corps de l'homme, et le Saint-Esprit, volant entre deux, sous la figure de colombe, vient lui inspirer le souffle de vie.

Nous avons dit comment, dans les vignettes de T. Kerver, l'intervention des trois Personnes se manifeste, en laissant au Verbe divin, seul, tout le rôle actif; mais quoique ce petit tableau, lié comme il l'est avec ceux qui précèdent, exprime la pensée de la création de l'homme en général, c'est la formation de la femme qui, en fait, s'y voit seule représentée, et nous comprenons de plus en plus que c'est à elle que nous devons nous attacher principalement dans cette étude.

V.

CRÉATION DE LA FEMME.

Le corps de l'homme a été formé du limon terrestre; celui de la femme a été formé de la substance humaine. La femme est donc comme la quintescence et le dernier terme, comme la perle de la création. Elle devait être le complément de l'homme, et se servir de tous ses charmes pour l'élever et s'élever avec lui, — tous deux étant unis à Dieu et régnant sur la nature, — au plus haut degré de perfection. Ève manqua à sa mission; elle fut, au contraire, le premier auteur de la chute commune. Mais Dieu ne voulut pas que son œuvre fût altérée à jamais. Ce que la femme avait dû être, elle le sera, et mieux encore, en Marie. Et reprenant l'ordre inverse de la création, afin que la réparation soit complète, de Marie il naîtra un nouvel homme : cet homme sera Dieu; le mal était immense, le remède sera infini. Du sein de ce Dieu-homme, par l'efficacité de son sang, il renaîtra une humanité régénérée. Cette humanité, cette société nouvelle, cette Église toujours sainte et immaculée, car rien de souillé ne saurait en faire partie, est comparable à la première femme, lorsqu'elle vient, dans l'intégrité de sa nature, couronner de sa beauté l'œuvre divine. Puis, comme Dieu s'est servi de la chute même de l'homme pour atteindre son but, et comme la femme est à la fois l'instrument de la chute et celui de la réparation, on voit encore, par de nouvelles raisons, pourquoi l'œuvre créatrice a été plus volontiers concentrée dans la formation de

1. Didron, *id.*, p. 35. *Ann. arch.*, T. I, p. 8.

la femme, en ces temps que caractérise précisément la plus forte concentration des plus vives pensées chrétiennes [1].

Outre le grand sarcophage où les trois Personnes divines interviennent pour faire sortir la première femme du sein d'Adam endormi (T. II, pl. VIII), il en est encore au moins deux autres, dans le musée de Latran, qui représentent le même sujet. La représentation a lieu, dans ces monuments, toujours foncièrement de la même manière, sans aucune tentative pour faire ressortir le côté pittoresque. Adam est couché : on ne distingue même pas s'il est mort ou endormi; Ève est debout à côté de lui. Il faut encore arriver au moyen âge pour voir le flanc du premier homme effectivement s'entr'ouvrir, et la première femme encore engagée dans son sein par les extrémités du corps. Dans les plus anciens exemples qui nous en soient connus, cet effet n'est même pas rendu ; il est seulement indiqué. Ainsi, sur l'ivoire du musée Barufaldi, à Ferrare (*Voir* notre t. II, pl. X), comme sur la porte de Saint-Zénon, à Vérone, le sommeil d'Adam est bien caractérisé, et l'on n'a pas voulu seulement dire, comme dans les anciens sarcophages, qu'Ève est tirée de son corps; on a prétendu faire quelque chose de plus : on l'a montrée comme en sortant. Néanmoins, elle n'en sort que fictivement; il semblerait plutôt qu'elle surgit derrière lui, et l'on ne voit point du tout que son corps, à lui, soit ouvert. Mais ce n'est là qu'une timidité d'exécution. Il en est ainsi encore dans les fresques de Cimabue, à Assise. Dans la miniature du *Psalterium* de la Bibliothèque nationale (T. I, pl. VIII), et dans les sculptures d'Orvieto, les artistes ont été plus hardis : la difficulté est abordée de front, le côté d'Adam est ouvert, et Ève n'a pas encore tout à fait achevé d'en sortir. Nous avions dit qu'à Orvieto cette scène était précédée d'une autre où le Créateur, armé d'un couteau, vient assez naïvement inciser le côté du premier homme. On pouvait se passer d'un pareil détail; il est propre à faire méditer sur le soin pour ainsi dire minutieux que Dieu apporte à une œuvre aussi excellente; mais il faut que la femme apparaisse pour qu'il s'exhale du sujet tout le parfum poétique qui a si souvent inspiré les artistes. Ne parlons plus de tâtonnement et de timidité, quand là où l'on

1. On peut voir, dans la *Roma sotteranea* de Bosio, p. 605, tous les textes qu'il cite à l'appui de cette doctrine : *Ex terra virgine Adam, Christus ex virgine*, dit saint Ambroise (Comm. in Luc., VI, 4; Lib. IV). *Quia Adam forma erat futuri*, dit à son tour saint Augustin (*In Psal.*, Ps. XL), et *Adam dormivit quando de latere ejus Eva facta est; Adam in figura Christi; Eva in figura Ecclesiæ, etc.*

On se rappelle la miniature des *Emblemata Biblica*, que nous avons publiée (T. III, p. 375). Dans la *Bible des Pauvres*, et dans les vignettes de Thielman Kerver, la création de la première femme est aussi associée avec la scène où le côté du Sauveur est percé sur la croix, et, à l'opposé, on voit Moïse faisant sortir l'eau du rocher.

peut en signaler le plus, Ève, sous la main de Dieu qui la bénit et l'appelle, est déjà si belle dans sa première et naïve prière, sur l'ivoire Barufaldi; quand, dans les sculptures de la porte de Vérone, d'ailleurs si grossières, le double mouvement de la nouvelle créature allant à Dieu, et de Dieu qui la prend par la main, et encore la bénit, est en lui-même si beau par leur mutuel empressement.



6

Le Créateur et la femme nouvellement créée (Chartres).

A Orvieto, la beauté de la scène ne repose plus seulement sur des indications; dans sa pose, dans sa physionomie, Ève est pleine de charme; la tête penchée vers son Créateur, d'un air aimant et candide, elle reçoit sa bénédiction, et se sent soutenue par lui ; les Anges ravis la contemplent. A Chartres, elle est déjà entièrement sortie du sein d'Adam; le premier homme ne figure même pas dans la scène de sa création, et cependant, dans sa naïve fraîcheur, s'approchant d'un pas timide de Dieu qui l'attire vers lui, toujours pour la bénir, elle semblerait éclose à la vie plus nouvellement encore.

Elle est si belle dans les bas-reliefs de Ghiberti, que nous la considérerions volontiers comme son chef-d'œuvre (T. III, p. 195). Nous avons fait remarquer précédemment la pudeur enfantine des petits Anges qui la soutiennent, l'admiration de beaucoup d'autres de ces esprits célestes rangés en demi-cercle autour d'elle. Michel-Ange, qui avait été en progressant dans la création de l'homme, est resté, au contraire, bien au-dessous de son devancier dans celle de la femme. Au lieu de la grâce, il lui attribue de la force; la saillie des muscles, au lieu de la douceur svelte des contours; il lui plie le corps en deux, pour lui imprimer un mouvement plein d'effort, au lieu d'un noble élancement. Du reste, c'est toujours la même donnée: elle va à Dieu, qui la bénit.

Le progrès des études anatomiques, dans leur application aux œuvres de l'art, a eu pour effet de faire abandonner le procédé naïf par lequel, au moyen âge, on ne craignait pas de faire sortir Ève tout adulte du côté d'Adam entr'ouvert; les proportions naturelles qui doivent exister entre le contenant et le contenu s'y opposaient.

Ghiberti et Michel-Ange sont revenus, en conséquence, à cette autre

fiction, plus primitivement en usage, qui fait émerger la femme à côté d'Adam, et non pas de son côté ouvert ; il semblerait même, dans le tableau de Michel-Ange, qu'elle était cachée derrière lui. Dans la vignette de T. Kerver, le dessinateur a tourné la difficulté, disposant le bras du premier homme de sorte qu'il dissimulerait l'ouverture de son corps, s'il y en avait une d'où sortirait la première femme. Dans le *Speculum humanæ salvationis*, au contraire, le dessinateur n'a pas hésité à faire franchement sortir Ève du corps d'Adam ; et quoiqu'il l'ait rapetissée de moitié, la chose n'en paraît pas moins proportionnellement impossible. L'antériorité de cette publication et son caractère beaucoup plus populaire rendent parfaitement raison de la différence. On voit une fois de plus comment, en pareil cas, il est nécessaire de recourir à des artifices de composition et à des conventions, et comment ils ont varié selon les progrès du naturalisme. Ce qui avait été mis en usage sous son influence, a été rejeté ensuite comme lui étant contraire [1].

Ève, une fois créée, est présentée à Adam ; on en voit un premier exemple dans la *Bible* de la basilique de Saint-Paul. Cette association des deux époux nous paraît avoir été substituée à l'acte même de la création d'Ève, dans les fresques de Saint-Savin. Les planches publiées avec le commentaire de M. Mérimée donneraient lieu de croire qu'Adam aurait été doublement représenté, puisque les deux personnages, placés à droite et à gauche de Dieu, ont de la barbe. Mais les originaux ne sont pas assez bien conservés pour que l'artiste n'ait pas pu s'y tromper ; et la position de cette peinture entre la création de l'homme et la tentation, nous semble justifier notre interprétation. Quoi qu'il en soit, c'est par cette scène, qui montre l'humanité complète dans son premier couple, que Raphaël résume la création de l'homme et de la femme, la montrant accomplie; puis, comme dans nos vieilles peintures du XII[e] siècle, immédiatement après cette union, présentée sous les couleurs les plus riantes, arrivent la tentation et la chute , sujets de tant de douleurs et de tant de larmes. Heureusement que la promesse d'un Rédempteur vint aussitôt, à côté du mal, apporter la pensée du remède. Et si, trop imbu alors des préoccupations de la Renaissance, le décorateur des Loges ne mit pas cette pensée en saillie, nous allons la voir dominer dans les monuments de l'antiquité primitive. La création de la femme y figure quelquefois; mais les préférences, pour rappeler tout ce qui se passa dans les premiers jours du monde, sont accordées aux autres compositions, où Adam et Ève ne sont montrés, au moment de

1. Nous ferons remarquer que Sébastien le Clerc a essayé lui-même de tourner la difficulté, au moyen de la position d'Adam, et d'un tertre où il est couché, et derrière lequel, à la rigueur, la prolongation du corps d'Ève trouverait place.

leur triste chute et de leur condamnation, qu'en vue des miséricordes qui devaient surabonder là où la faute avait abondé.

VI.

LE PARADIS TERRESTRE.

La création terminée, avant d'aborder le nouvel ordre de faits et de considérations que nous venons d'indiquer, nous aimerions à parcourir le Paradis terrestre, et à jouir du spectacle d'innocence et de paix qu'il devait offrir. Mais les sujets d'inspiration que l'on pourrait y rencontrer, ont été peu exploités par l'art chrétien. Cette première innocence, si tôt perdue, n'est point un but auquel il faille revenir : pourquoi lui consacrer de vains regrets? Il y a mieux à faire. Le vrai Paradis terrestre, désormais, où l'on est invité à entrer, c'est l'Église, c'est le Ciel, c'est-à-dire, dans un sens, l'Église encore, la cité des élus, continuée dans la gloire. A ce point de vue figuré, on rencontre, dans l'antiquité chrétienne et dans le moyen âge, d'assez fréquentes allusions au jardin de délices où furent placés nos premiers parents; le *celeste nemus Paradisi*, selon les expressions de saint Paulin, peint dans la basilique de Nole, et qui l'a été plus tard, — comme on le voit encore aujourd'hui, — près de Ravenne, dans les mosaïques de Saint-Apollinaire *in Classe*, n'a pas d'autre sens. Plus anciennement, les deux colombes tournées vers un arbre, sur un sol semé de fleurs, étaient déjà des images empruntées au souvenir de la félicité primitive, pour exprimer l'attente de la félicité dernière. Les rinceaux de feuillage qui s'échappent de la croix et remplissent tout le champ de la voûte absidiale, à Saint-Clément de Rome; le jardin transformé en cité, avec le palmier comme arbre de vie, au milieu, dans la mosaïque de Saint-Jean-de-Latran, reviennent, au XIIIe siècle, sous des formes et en des conditions différentes, à l'idée du vrai Paradis terrestre et céleste, on peut le dire tout à la fois, dont Adam et Ève ne virent que l'ombre. De même aussi, dans les monuments où l'on a voulu rendre ces mots appliqués au bon larron : *hodie mecum eris in Paradiso*, on l'a fait apparaître au milieu d'un espace parsemé d'arbres et de fleurs.

Au moyen âge, on rencontre cependant quelques représentations qui se rapportent directement à l'état de nos premiers parents avant leur péché; ainsi, à Bourges, dans la verrière du *Bon Samaritain*, on les voit successivement tenus par la main de Dieu, et introduits dans le Paradis terrestre, puis mis en possession de leur royauté sur tous les animaux qui

leur sont présentés. A Chartres, au-dessous de la création d'Adam et d'Ève, sont représentés deux groupes d'animaux, — les quadrupèdes attribués à Adam, les oiseaux et les poissons, à Ève, — pour dire, sans doute, la domination qui leur était donnée sur toute la nature. Dans deux autres de ces petits tableaux sculptés, Dieu, qui est représenté d'une part, et un groupe d'arbres qu'il montre, d'une autre part, sont la traduction de ces paroles: *Ecce dedi vobis omnem herbam afferentem semen super terram, et universa ligna quæ habent in semetipsis sementem generis sui, ut sint vobis in escam* [1]: « Je vous ai donné pour nourriture toutes les plantes qui portent des se- « mences, tous les arbres chargés de fruits ». L'ordre des faits n'est pas suivi, car la création d'Adam et d'Ève ne vient qu'après; mais c'était, selon l'observation de M. Didron [2], pour la placer au point culminant du voussoir, et le spectateur est suffisamment averti de remettre, par la pensée, chaque chose à sa place, et quant à l'enchaînement, et quant à l'idée prédominante.

Lorsque, d'ailleurs, on a voulu, non plus seulement exprimer l'idée d'un lieu de délices, mais en donner l'impression aux sens, c'est ordinairement pour servir de fond aux scènes que nous avons décrites ou que nous décrirons encore, et l'on ne peut rien de mieux alors que de faire un paysage aussi riant que possible.

Nous remarquons une tentative de ce genre au XIVe siècle, dans les fresques du *Campo Santo* de Pise, attribuées soit à Buffalmaco, soit à Pierre d'Orvieto. Le peintre y a mis tout son savoir-faire: il a accumulé des arbres aux fruits abondants, aux cimes arrondies; il a entassé des fleurs tout autour; il a surtout élevé une fontaine monumentale, où les oiseaux viennent joyeusement s'abreuver, près de laquelle un cerf s'est couché; il a placé cette fontaine entre la formation d'Ève et sa chute: comme malgré lui, il est obligé de faire appel à l'idée, pour suppléer à l'insuffisance de ses moyens d'exécution. Raphaël, le premier ordonnateur d'un paysage vraiment rendu, dans l'art moderne, a essayé d'en imprimer le charme à toutes les scènes des Loges qui se passent dans le Paradis terrestre; mais l'espace était trop étroit, et la situation, aux pendentifs d'une voûte, trop ingrate. Quand il aurait tenu lui-même le pinceau, il n'aurait guère pu donner autre chose, en de semblables conditions, que de larges indications; il faut ajouter que, sous sa direction, ce résultat a été obtenu avec assez de succès, pour lui assurer, quand il ne reposerait pas sur d'autres fondements, ce rôle d'initiateur en fait de paysage, que nous lui avons attribué.

1. Gen., I, 20.
2. *Annales arch.*, T. XI.

Nous avons vu quelque part un tableau d'un grand paysagiste, de Jean Breugel, si nos souvenirs ne nous trompent pas, où il aurait voulu représenter le Paradis terrestre. L'exécution était habile, la pensée était heureuse. Comment mieux s'exciter à mettre dans un paysage toute la poésie que comporte le genre, — une poésie calme et recueillie, qui puise dans la nature, des aspirations au-dessus de la nature? Compris de la sorte, le paysage est une branche de l'art chrétien. Mais s'il atteint son but, et que véritablement il élève l'âme, il ne l'inclinera pas à regarder en arrière, pour se fixer sur les jouissances, même les plus pures, que l'on puisse goûter dans un Paradis terrestre, elle qui se sait appelée à un Paradis céleste.

ETUDE II.

LA CHUTE ET LA PROMESSE.

I.

LA CHUTE ET LA SENTENCE, SUR LES ANCIENS SARCOPHAGES.

Un malheur, quand il est surabondamment réparé, n'est plus un malheur ; une chute dont on s'est relevé pour monter plus haut, n'a plus rien de sinistre ou d'affligeant ; une blessure bien guérie n'est plus qu'un trophée. Ces pensées expliquent pourquoi, — en un temps où l'on ne voulait que des idées de paix et de triomphe, de renouvellement, de résurrection, de salut et de vie, — la chute et la condamnation d'Adam et d'Ève, par lesquelles la mort est entrée dans le monde, figurent au nombre des sujets les plus accrédités, dans le cycle primitif de l'art chrétien. On les observe parmi les peintures des Catacombes, sinon dans les plus anciennes, du moins dans quelques-unes de celles qui peuvent remonter à la fin du IIe siècle, et à tout le IIIe ; on les retrouve sur les fonds de verre ; et ce sujet est fréquemment répété sur les sarcophages. Il faut remarquer dans quelles circonstances il est représenté, et comment il est représenté. Les circonstances de sa représentation, ou pour mieux dire les compositions auxquelles il est associé, sont foncièrement les mêmes, dans les peintures et les sculptures ; mais, quant à la manière de le concevoir lui-même, il surgit, de celles-ci à celles-là, des différences assez notables. Sur les fonds de verre où elles sont isolées, elles ne donnent pas lieu aux mêmes observations, mais elles offrent quelques traits particuliers que nous devrons signaler.

Bien que, sur la scène, le premier homme et la première femme apparaissent également [1], c'est sur la femme que se porte principalement la

1. Ce n'est que beaucoup plus tard, au XIIe siècle, par exemple, dans les fresques de Saint-Savin, que nous voyons Ève, seule avec le serpent, résumer tout le sujet de la tentation.

pensée ; on le voit par les rapports fréquents établis entre les représentations qui nous occupent, et les figures soit de l'Orante, dans les peintures des Catacombes et sur les sarcophages, soit de la femme au livre, qui la remplace dans beaucoup de cas, sur ces derniers. (*Voir* T. I, pl. v.) La plus remarquable de ces associations se voit au cimetière de Sainte-Agnès, où l'Orante centrale est surmontée de la figure du Bon Pasteur, et accompagnée plus immédiatement des cinq Vierges sages, doublement représentées : elles s'avancent triomphantes, leurs lampes allumées à la main, puis s'asseoient au céleste festin. Adam et Ève viennent ensuite, en regard de Daniel dans la fosse aux lions[1]. Quelle que soit la signification spéciale de l'Orante, ou de la femme au livre, — qu'on y voie la Mère de Dieu, l'Église ou une âme sainte, — la déchéance de la femme, celle de l'humanité, ont toujours pour terme de comparaison la femme régénérée, l'humanité régénérée, de telle sorte que la pensée de la réparation l'emporte souverainement.

A défaut de la mise en scène de la femme, qui la personnifie, cette pensée n'est pas moins mise en relief par le *Sacrifice d'Abraham*, le *Don de la loi fait à Moïse*, *Daniel dans la fosse aux lions*, la *Guérison du paralytique:* sujets que nous avons particulièrement remarqués comme tenant de plus près alors à celui de la chute ou de la condamnation. Sur le grand sarcophage du musée de Latran (T. II, pl. VIII), où ce sujet suit immédiatement celui de la création de la femme, cette pensée, vivement exprimée par les pendants : — le *Miracle de Cana*, la *Multiplication des pains*, la *Résurrection de Lazare;* — par *Daniel au milieu des lions*, la *Guérison de l'aveugle*, et l'*Adoration des Mages*, qui se trouvent au-dessous, ressort d'une manière toute particulière, par la présence des trois scènes particulières à saint Pierre, comme pour exprimer au plus haut degré, par leur ensemble, l'idée de la chute et celle de la réparation surabondante : la *Prédiction du reniement*, l'*Arrestation*, et l'*Eau jaillissant du rocher*. Nous faisons aussi remarquer que sur un autre de ces monuments, c'est au premier de ces sujets, — celui qui, rappelant avec la chute la promesse de la réparation, en comprenait l'idée, celui qui, pour cette raison, a été le plus souvent répété sur les sarcophages, — que la condamnation d'Adam et d'Ève est plus immédiatement associée[2].

Sur les fonds de verre, à défaut d'aucune de ces associations, qui deviennent de véritables commentaires, le choix seul d'un pareil sujet est par lui-même d'une signification importante. Il fallait bien qu'on y vît l'heureuse issue d'un événement qui en lui-même était déplorable, pour

1. Bosio, *Roma sott.*, p. 461.
2. Garucci, *Vetri ornati*, pl. II, fig. 2.

en évoquer le souvenir en de telles circonstances. Soit que ces verres fussent destinés à des festins ou à des commémorations funéraires, les figures qui les ornaient devaient exciter, sinon toujours à la joie, du moins à l'espérance. Cette exclamation bien connue, inscrite sur l'un d'entre eux : DIGNITAS AMICORVM PIE ZEZES, « Dignité des amis, buvez, vivez », suffirait pour dissiper toute espèce de doute à cet égard.

Il est à remarquer, cependant, que sur ces petits monuments, la faute est plus directement rappelée peut-être que sur aucun autre du même temps. Adam et Ève y mettent, dans le moment même, une main sur le fruit fatal, et aussitôt ils ont porté l'autre là où s'éveille une funeste concupiscence, pour en cacher la honte[1]. Dans les peintures des Catacombes, à l'exception d'une seule, où Ève reçoit la pomme de la gueule du serpent[2], la faute est consommée; les coupables ont la feuille de figuier ou une guirlande de feuillage pour les couvrir, et leur sentiment est plutôt celui du repentir que de la honte; le serpent souvent baisse la tête, ou s'il la lève, c'est pour dire ce qu'il a fait, et non plus comme exerçant alors même ses séductions; car personne ne prend plus garde à lui, et, dans l'un de ces exemples, il est déjà réduit à ramper[3].

La pensée de la réparation, qui s'annonce ainsi dans la scène même qui exprime celle de la chute, s'accuse bien mieux sur les sarcophages. Alors, quelquefois, le serpent disparaît, et il ne reste plus que l'arbre comme unique témoin de la déchéance[4]. Puis voilà le souverain Juge qui intervient (*Voir* T. I, pl. v). En le reconnaissant pour être le même absolument, de traits et de caractère, que le Sauveur des scènes voisines, on comprend plus facilement que, dans l'arrêt même de la condamnation, est contenue la divine promesse. Adam et Ève sont condamnés au travail et à la mort : on omettra la mort, maintenant qu'elle est vaincue; mais non pas le travail, parce qu'il est fructueux. Voilà donc une autre composition où nos premiers parents ne sont plus accotés à l'arbre séducteur : s'il apparaît encore avec le serpent (*Voir* T. II, pl. VIII), c'est au delà, comme un lointain souvenir. Dieu lui-même se place au milieu d'eux, et leur donne une gerbe ou un épi de blé et une brebis : l'homme fera croître le blé dans ses champs, la femme tissera la laine de la brebis. Quelle bonté ! ce ne sont pas les durs instruments du travail qui en sont

1 Ève, sur les deux fonds de verre reproduits par le P. Garucci, a le cou, le haut et le bas des bras ornés d'un collier et de bracelets. Est-ce une épigramme ? Est-ce pour mieux accuser le caractère de la femme par ses côtés faibles ? Sur d'autres petits fonds de verre, on voit isolément ou Adam, ou Ève, ou le serpent autour de l'arbre, ou l'arbre seulement.

2. Bosio, *Roma sott.*, p. 273.

3. *Id.*, p. 389.

4. *Id.*, p. 99.

donnés comme les symboles, ce sont ses produits. Mais voilà mieux encore : ce sont aussi les symboles eucharistiques, les symboles du salut : l'Agneau divin, qui sera enfanté par la femme; le froment, qui deviendra le Pain de vie. Le Sauveur ne les distribue pas toujours actuellement; ils apparaissent quelquefois là même où l'arbre et le serpent sont entre Adam et Ève; sur le sarcophage de Junnius Bassus, par exemple, ils les ont à leurs pieds, et de telle sorte que, se détournant et s'éloignant des causes et des emblèmes de leur péché, ils ont devant eux ces signes du souverain remède[1].

II.

LES OFFRANDES DE CAÏN ET D'ABEL.

La scène des *Offrandes de Caïn et d'Abel*, que nous avons vue (T. I, pl. v) associée à celle de la chute d'Adam et d'Ève, nous paraît avoir, dans le cycle de l'antiquité chrétienne. une connexion intime avec elle, comme développement de la double pensée de la chute et de la promesse, C'est pourquoi, avant de poursuivre l'étude de celle-ci, dans les âges suivants, nous croyons à propos de nous arrêter à celle-là. Nous disions que, lorsqu'on avait représenté sur les sarcophages la condamnation de nos premiers parents, on en avait écarté tout souvenir de mort, bien que la peine de mort, en réalité, ait été portée dans la sentence. Quand, plus tard, on a voulu effectivement montrer la mort comme la conséquence et la peine du péché, c'est la mort d'Abel que l'on a représentée : ainsi, sur l'ivoire du musée Barufaldi, à Ferrare, cette mort, apparaissant entre la création du premier homme et celle de la première femme, au milieu du tableau (T. II, pl. x), dit, en même temps que la création et l'intégrité primitive, la chute et ses plus funestes conséquences; il dit la vie et la mort. On pouvait cependant tirer de cette mort des pensées consolantes, car Abel, sainte et innocente victime, était la figure du Sauveur; mais alors aussi la séparation s'opère, et Caïn représente cette portion trop nombreuse de l'humanité, qui devait, par son obstination, rendre inutiles, pour elle les fruits du divin sacrifice.

A propos de Caïn et d'Abel et de leur représentation sur les anciens sarcophages, Bosio cite des passages des anciens Pères, où le premier étant

1. Bosio, *Rom. sott.*, p. 45.

considéré comme figure de la Synagogue récalcitrante, le second comme figure de l'Église toujours fidèle, on a la preuve que, dès lors, avaient germé les pensées d'où est provenu dans l'art le cycle de la Nouvelle Alliance; mais rien ne nous donne à croire que, des écrits de ces savants docteurs, il soit passé dès lors dans les compositions figurées. Tout annonce, au contraire, que, dans les sculptures des sarcophages, l'offrande de Caïn lui-même n'est aucunement prise en mauvaise part. Il semble que Dieu a égard uniquement à la nature des dons, et non à ceux qui les présentent. Ces dons sont les choses mêmes qu'Adam et Ève ont reçues comme un bienfait, sous couleur de châtiment : la brebis devenue plus précisément un agneau, l'épi de blé qui se change quelquefois en grappe de raisin. L'offrande qui en est faite en détermine mieux le caractère, car ce que l'on offre à Dieu en sacrifice, ce sont précisément les biens que l'on tient de lui. Et ces biens temporels, qui servent à l'entretien de notre vie, sont, dans la circonstance, la figure non équivoque de la seule offrande véritablement pure, du seul sacrifice véritablement efficace qui se perpétuent sur nos autels. De même, nous le répétons, que l'indignité du prêtre n'empêche pas l'efficacité sacramentelle, de même il semble que, dans le cycle des représentations répétées sur ces antiques tombeaux, Dieu oublie les intentions personnelles de Caïn; ou plutôt Caïn disparaît, et il ne reste plus en vue que le prix attaché à la signification de son offrande : le froment ou le raisin. Le chrétien, en effet, en les voyant, oubliait tout lui-même, pour ne songer plus qu'au corps et au sang du divin Agneau, représenté dans les mains d'Abel, et en lesquels les produits du froment et du raisin devaient être changés.

Quand on a voulu, dans la suite, exprimer l'accueil bien différent qui fut fait, en réalité, aux offrandes des deux frères, on n'y a pas laissé la moindre incertitude. Ainsi, dans les fresques de Saint-Savin, tandis que Dieu reçoit avec bienveillance et bénit l'agneau d'Abel, Caïn se tient par derrière d'un air fort peu satisfait. Au *Campo Santo* de Pise, Abel prie avec ferveur, et la flamme qui consume son sacrifice monte jusqu'à Dieu; Caïn est aussi à genoux, mais voyant la flamme qui se détourne de la gerbe de blé posée devant lui, il se montre bien plutôt irrité que suppliant. Ces exemples sont du XIIe et du XIVe siècles. Dès le VIe siècle, à Saint-Vital de Ravenne, voulant appliquer au sacrifice eucharistique le souvenir des sacrifices figuratifs d'Abel, d'Abraham et de Melchisédech, on s'est contenté de mettre Abel en scène, en écartant Caïn. Abel élève les mains au ciel, debout, en présence de l'autel où sont le pain et le vin offerts par Melchisédech, sans qu'il paraisse aucun autre objet de son sacrifice personnel. Mais nous avons vu qu'au revers de la croix du XIIe siècle qui se trouve à Sainte-Marie-aux-Lys de Cologne, et autour de

la figure de l'Église placée au centre, — Melchisédech étant au sommet de cette croix, Abraham et Isaac sur la tige inférieure,— Caïn et Abel étaient placés dans les deux branches latérales : le premier, avec sa gerbe, le second, avec son agneau, sans qu'il apparaisse aucune autre différence entre eux.

Les offrandes de Caïn et d'Abel, sur le sarcophage du musée de Latran, dont l'Église personnifiée occupe le centre, apparaissent comme le complément de la scène intermédiaire, où Adam et Ève reçoivent leur sentence (T. I, pl. v). Sur cet autre sarcophage du même musée (T. II, pl. xv), où la croix triomphante est au centre, où saint Pierre et saint Paul, l'un conduit au martyre, l'autre prêt à le recevoir, se trouvent à droite et à gauche, les considérations qui précèdent donnent plus de poids, si ce n'est illusion de notre part, aux conjectures d'après lesquelles la condamnation de la femme serait rappelée dans la scène du jugement, opposée à celle de ces offrandes.

Nous ne proposons, d'ailleurs, ces explications que sous toute réserve, en attendant les décisions de nos juges, les maîtres de la doctrine et de la science.

III.

LA CHUTE ET LA SENTENCE, AU MOYEN AGE.

Quand l'art est descendu des hauteurs où le tenait élevé l'antiquité chrétienne, le sujet de la chute d'Adam et d'Ève n'est plus considéré absolument au point de vue de la Rédemption, qui en changeait en pensées consolantes toutes les naturelles amertumes. On ne voit plus seulement le mal en tant qu'il a été pleinement réparé, mais on est averti de sa propre fragilité; on est invité à se tenir sur ses gardes, pour en éviter les funestes conséquences. Puis cette chute étant le nœud de tous les mystères de cette vie, on la donne comme une des bases de tout l'enseignement catholique. C'est ainsi que, dans les fresques de la Salle de la Signature, Raphaël en a associé la représentation à la figure de la Théologie. On voit par là même la haute importance qu'un pareil sujet dut conserver dans l'iconographie chrétienne. Quand il s'agit d'une série de faits historiques, et qu'il y apparaît à son rang, rien ne le distingue, sous ce rapport, de ceux qui le précèdent ou le suivent; mais il n'est pas rare qu'il continue d'être pris isolément, pour des raisons qui lui sont propres, et que nous venons en partie d'énumérer.

La pensée même de ce qu'il y eut d'heureux dans une faute qui nous a

valu un « tel Rédempteur », est exprimée dans l'*Exultet*, cet admirable chant liturgique : *O felix culpa*, *quæ talem et tantum meruit habere Redemptorem !* Par conséquent, elle a cette signification quand elle est représentée parmi les miniatures dont on s'est plu à l'orner. D'Agincourt en donne un exemple du XIe ou du XIIe siècle [1]. Et, à la fin du moyen âge, nous avons encore la preuve que la tentation et la chute de nos premiers parents ont été représentées dans la *Bible des Pauvres* et dans les vignettes de Thielman Kerver, en vue de la promesse réparatrice. Dans l'un et dans l'autre, elle est associée à l'*Annonciation de la sainte Vierge* [2], et Kerver lui applique ces paroles : *Et ipsa conteret caput tuum* [3], « elle-même, elle te brisera la tête ». Cependant la vignette ne montre point Dieu qui les prononça : au contraire, on y voit représenté le moment fatal où Adam et Ève, mettant une main coupable sur le fruit défendu, ont besoin de cacher de l'autre ce qui devient aussitôt pour eux un sujet de honte.

Une autre vignette des mêmes ouvrages, conçue exactement selon les mêmes données, est associée à la *Tentation de Notre-Seigneur*. Cette association, à son tour, en détermine alors le sens ; il cesse d'être favorable, et ces mots : *Vidit igitur mulier quòd bonum esset lignum ad vescendum* [4], « la femme vit que le fruit de cet arbre était bon à manger », portent la pensée uniquement sur la faute. La réparation, cependant, n'est pas loin, puisqu'il s'agit de mettre en relief le Sauveur victorieux de toutes les suggestions de Satan.

Reprenant l'ordre des époques, nous ferons observer que la chute d'Adam et d'Ève, sur diverses crosses publiées par le P. A. Martin, à partir du XIe siècle, et de saint Bernwald d'Hildesheim, paraissent se rattacher au cycle de la victoire du Sauveur sur le péché, où cette pensée est exprimée souvent, au seul moyen du serpent, dont la tête termine la volute. Qu'il tienne la pomme dans sa gueule, ou qu'il ne la tienne pas, ces monuments s'expliquent les uns par les autres. On comprend que la pensée est la même. Cette pensée s'explique mieux encore quand on a vu le monstre infernal, au lieu de la pomme, instrument de la chute, obligé de porter la croix, instrument de sa défaite ; quand il exhale vainement sa rage contre l'Agneau divin, qui porte cet emblème vainqueur. Quelquefois il est mis en lutte contre saint Michel, qui le transperce. Quand,

1. D'Agincourt, *Peinture*, pl. LVI, 5.

2. T. Kerver a suivi, quant à l'association des deux figures de l'Ancien Testament aux faits évangéliques, des données fournies par la *Bible des Pauvres*. Seulement ce système a pris chez lui plus d'extension, par l'adjonction d'un plus grand nombre de faits.

3. Gen., III, 15.

4. *Id.*, III, 6.

après cela, on retrouve en des situations identiques ou presque identiques, l'*Annonciation de la sainte Vierge*, la *Chute* et la *Condamnation d'Adam et d'Ève*, puis le *Couronnement de la Sainte Vierge* et d'autres sujets où le bien triomphe, on voit clairement quel est le courant auquel obéissaient les dessinateurs de nos vignettes, aux xve et xvie siècles. A considérer telle de ces crosses, en particulier, la chute et la condamnation apparaissent seules, avec leurs plus douloureuses conséquences : sur celle de saint Bernwald, par exemple, où Ève s'adresse à Adam pour le séduire, où celui-ci a déjà porté à sa bouche le fruit de mort, où Dieu n'apparaît ensuite que pour faire entendre à la femme coupable des reproches sévères ; c'est à peine si les quatre fleuves du Paradis, sculptés au-dessous, réveillent l'espérance ; car s'ils rappellent les quatre Évangélistes, on pourrait aussi les prendre comme disant seulement où la scène se passe. Une crosse conservée à Saint-Pierre de Saumur n'offre même pas ce sujet de consolation. C'est bien le mal qui est représenté dans son principe ; mais la nature des monuments suffirait seule à nous convaincre qu'il est représenté en tant que vaincu et dompté ; toutefois il ne l'est plus aussi expressément que dans l'antiquité chrétienne, en tant que souverainement réparé [1].

La série des bas-reliefs sculptés à la façade de l'église Notre-Dame, à Poitiers, s'ouvre par la *Chute d'Adam et d'Ève ; Nabuchodonosor* vient ensuite, suivi de l'*Annonciation :* il est clair que l'on a voulu successivement représenter le péché, le règne du péché, et le remède au péché. Là encore on fait apercevoir les conséquences directes de la faute, en vue de la réparation, pour mieux faire sentir le prix de celle-ci ; mais, cependant, ce n'est pas comme dans l'antiquité primitive, puisqu'une place est accordée au règne du péché, qui, alors, semblait aussitôt supprimé par la toute-puissante efficacité du remède.

Ces nuances sont délicates ; comment en serait-il autrement, puisqu'elles portent non sur des vérités différentes, mais seulement sur des points de vue différents de la même vérité, suivant que l'on insiste sur l'un ou sur l'autre ? Elles répondent certainement aux caractères très-divers des époques ; mais, pour les apprécier, il faut avoir le sentiment de cette diversité.

Que l'on considère, maintenant, la place faite à la chute d'Adam et d'Ève, aux xiiie et xive siècles, sur trois monuments bien différents : — le tabernacle ou *ciborium* de la basilique de Saint-Paul-hors-les-Murs à

1. *Mélanges d'Archéologie*, T. IV, p. 216, 229, pour les deux crosses citées; mais, pour bien se rendre compte de nos observations, il faut considérer la plupart des autres monuments réunis dans ce beau travail.

Rome; la façade de Notre-Dame, à Paris [1]; la fontaine monumentale, à Pérouse: — on comprendra qu'elle lui est donnée comme à l'idée religieuse fondamentale, soit que l'on s'attache à l'idée de la chute, à celle de la réparation, ou plutôt à l'une et à l'autre tout ensemble. A Saint-Paul de Rome, le premier homme et la première femme ne sont pas réunis dans un même groupe, mais séparés et placés symétriquement de chaque côté du monument. A Notre-Dame de Paris, on retrouve au fond une disposition analogue, quoique la séparation soit beaucoup plus grande, même proportionnellement. Elles y sont aussi mises beaucoup plus en vue, occupant le milieu des deux tours, au-dessus de la seconde galerie. Elles accompagnent, sur la même ligne, le groupe central formé de la Vierge-mère et de deux anges, qui, dans cette circonstance, en détermine bien la signification : on a voulu mettre plus en relief la pensée de la Rédemption, en l'associant à celle de la chute. A Pérouse, la scène de la chute et celle de la condamnation sont intercalées entre les figures allégoriques des Sciences, et quelques-unes des fables d'Esope; plus immédiatement entre deux aigles romaines, et la double scène de Samson dans sa force, terrassant un lion, et de Samson dans sa faiblesse, endormi sur les genoux de Dalila. Sur un monument où l'Église romaine et les patrons de la cité cotoient, pour ainsi dire, les travaux de chaque mois et tout ce qui peut flatter le sentiment patriotique, nous comprenons aisément que l'on a voulu résumer toutes les choses qui, au point de vue local comme au point de vue général, devaient occuper les esprits. C'était bien là le caractère encyclopédique du temps. Adam et Ève apparaîtraient donc là, comme révélant le mystère de la situation où se trouve l'humanité.

Ce monument, d'ailleurs, nous offrira un exemple remarquable de tentative pour rendre le côté pittoresque de la situation. Dans la plupart de ceux que nous avons analysés, on n'a guère cherché qu'à indiquer les faits, soit que les coupables mettent la main sur le fruit défendu, soit que, l'ayant déjà mangé, ils ressentent toute la confusion de leur faute. Le sculpteur de Pérouse, prenant les choses de moins haut, s'est montré ce que nous appelons fin moraliste. Ève s'adresse à Adam, lui met la pomme dans la main d'un air caressant, et celui-ci ne cède qu'à regret; puis, quand la main de Dieu apparaît pour lui reprocher son crime, sa physionomie dit bien sensiblement les paroles inscrites au-dessus de lui : *Eva fecit me peccare*, « Ève m'a fait pécher »; et celle-ci, avec une grâce charmante, se retourne vers lui, affligée et suppliante sans doute, mais comme sentant encore qu'elle n'a pas perdu tout pouvoir d'exercer sur lui de douces séductions. Nous le disions, l'artiste plus loin a sculpté des apo-

1. Les statues d'Adam et d'Ève, exécutées à Paris au XIV[e] siècle, ont été refaites récemment.

logues; ici même il a vu, outre la vérité fondamentale, un apologue de l'état présent de l'humanité, et du rôle que continue d'y jouer la compagne de.l'homme.



7

Les excuses d'Adam (Pérouse).

Dans cette scène ont été réunies deux circonstances historiques : celle où Dieu s'adresse d'abord à Adam et lui demande compte de sa conduite, et celle où il le chasse du Paradis. Dans les séries de représentations conçues selon l'enchaînement des faits, elles sont souvent, l'une et l'autre, successivement représentées.

A Saint-Savin, on reconnaît encore les débris de deux groupes où Adam et Ève sont, à deux reprises différentes, debout devant le Seigneur, pour entendre sans doute, d'abord leur acte d'accusation, puis leur sentence, avant son exécution. A Monreale, à Orvieto, au *Campo Santo* de Pise, on les voit cachés sous des touffes de feuillage, lorsque Dieu leur parle. L'un des bas-reliefs d'Orvieto est, de plus, consacré, avant la chute, à l'injonction du précepte divin, qu'Adam et Ève écoutent avec respect, mais non peut-être sans l'éveil d'un certain étonnement, voisin de la curiosité, et où l'on voit poindre, de la part de l'artiste au moins, la pensée de ce qui va suivre.

IV.

LA FAUTE ET L'EXPULSION, CHEZ LES INITIATEURS ET LES GRANDS MAÎTRES DE L'ART MODERNE.

Michel-Ange, à la Sixtine, a réuni dans un même tableau les deux scènes de la tentation, et de l'expulsion du Paradis terrestre; à tel point que, se faisant équilibre l'une à l'autre, de chaque côté de l'arbre funeste, il nous paraît que le peintre a voulu, par leur opposition, exprimer les deux idées du bien et du mal : du bien, au moment où il se perd, et du mal quand ses conséquences se font déjà sentir. En effet, dans la première, nous remarquons un air de bien-être, non un spectacle d'innocence. Une branche de l'arbre couvre de son ombre le nouveau couple jusque-là encore heureux; Adam, les mains fortement cramponnées à cette branche, jouit du repos, comme aime à le prendre un homme vigoureux, exerçant alors même ses forces; il observe ce qui se passe près de lui, avec assez d'indifférence : ce n'est pas de bon augure, car il lui faudrait une force morale, qui chez lui ne se montre pas, pour résister à la tentation, quand elle l'atteindra à son tour, par l'intermédiaire de sa femme. Celle-ci était couchée comme n'ayant rien à faire, car sa robuste nature exclut l'idée de nonchalance; elle s'est à demi relevée, satisfaisant ainsi à l'amour de l'artiste pour les situations du corps les plus accidentées, et sa main s'étend, avec un effort dont elle n'aurait pas besoin, pour saisir le fruit que lui montre le tentateur, lui-même pourvu, avec sa queue de serpent, d'un puissant buste de femme.

Quand on connaît Michel-Ange et la signification qu'il applique à la vigueur matérielle, il devient de moins en moins douteux que, par cet exemple, il a voulu dire, plus encore que la faute, tout ce que les coupables avaient perdu. Lorsqu'ils s'éloignent, dans la scène voisine, ils le font sous l'injonction énergique d'un exécuteur des jugements divins, et là encore il y a de la grandeur : l'homme recouvre, dans son malheur, de la force d'âme : on la voit sous la force corporelle qui, de la part de l'artiste, en devait être l'expression indispensable; et le caractère de la femme, d'abord éplorée, la fait mieux ressortir. Toutes les qualités, tous les défauts de Michel-Ange se retrouvent dans cette double scène. Raphaël s'en est certainement inspiré, beaucoup plus que de ses premières œuvres à lui-même, dans le tableau des Loges, où Jules Romain a peint la *Chute*, sous sa direction; cependant il en a changé tout à fait le caractère, en l'adoucissant. Il a voulu, à la fois, être gracieux et pittoresque : il l'a été; il a voulu, au moment de la faute, montrer le genre de bonheur, exempt

de labeur et de soucis, qu'elle allait faire perdre : il y a réussi assez bien; mais il ne va pas au delà, et, à ce point de vue, Michel-Ange, quoique demeuré à la superficie de la pensée chrétienne, dit davantage.

Dans la scène de l'*Expulsion*, la différence entre eux est plus grande : c'est Masaccio que Raphaël a suivi. En effet, la *Tentation* et la *Chute* d'Adam et d'Ève, avec leur expulsion du Paradis terrestre, figurent parmi les fresques du Carmine, à Florence, tout entières consacrées, d'ailleurs, à l'histoire de saint Pierre et de saint Paul. Nouvel exemple de leur représentation isolée, comme vérité chrétienne fondamentale. Dans la circonstance, elle s'applique soit à l'enseignement de l'Église, soit aux moyens de réparation dont elle est dépositaire, dans la personne de son chef visible, dont l'histoire est ainsi rehaussée en signification. Dans tous les cas, le peintre du xve siècle a rendu la chute et la faute avec une grande finesse d'expression. Nos premiers parents apparaissent d'abord sous le charme de la séduction ; viennent ensuite la confusion et les larmes. Adam n'a rien ici de la fierté que lui prête le peintre de la Sixtine. La tête jetée dans ses mains, il gémit si profondément, dans la peinture des Loges, que si ce n'était la femme qui, dans sa douleur, se relève par le sentiment de la pudeur, on y sentirait plus d'accablement que de repentir. Masaccio, dans les mêmes mouvements, est plus ferme et, par là même, plus vrai et plus beau : Adam, chez lui, se couvre la figure de ses mains; mais il ne laisse pas tomber sa tête, et celle d'Ève s'élève vers le ciel, suppliante et repentante. Déjà couverte de feuillage, elle cherche à se mieux couvrir de ses mains : le besoin qu'elle éprouve se montre ainsi d'une nature plus élevée.



8

Adam et Ève chassés du Paradis (Masaccio).

Dans tous ces tableaux, c'est le Chérubin que Dieu prépose à la garde du Paradis, qui en repousse l'homme et la femme coupables, et le Seigneur n'apparaît plus en personne.

Ghiberti, sur la porte du baptistère de Florence, réunissant dans une seule scène la *Condamnation* et l'*Expulsion*, fait apparaître Dieu et l'Ange simultanément. Connu pour un des plus grands promoteurs du naturalisme au xve siècle, il vient avec Masaccio justifier, dans cette circonstance, l'opinion que nous avons constamment soutenue, quant à la corrélation intime du naturalisme et du mysticisme à cette époque. Dieu, dans les sommités célestes, prononce les arrêts ; l'Ange plane à la porte dont la garde lui est confiée. Il repousse les condamnés, et, par cela même qu'il ne met dans son mouvement rien de violent ou de cruel, on voit d'autant mieux que sa puissance est tout angélique, et que cette entrée, quoique toute grande ouverte, leur est à jamais interdite. La voie de la miséricorde n'est pourtant pas fermée : elle ne l'est jamais quand on se retourne vers Dieu, comme Ève le fait ; quand on jette vers lui un regard suppliant, comme le fait Adam, gagné, ce semble, par son exemple, car, tandis qu'elle s'est arrêtée, il avait déjà fait un grand pas, comme pour s'enfuir. Jusqu'où l'artiste a-t-il élevé son idée ? Nous ne sommes pas accoutumés à lui voir dépasser, sous ce rapport, certaines régions moyennes ; mais, assurément, il a si bien rencontré, qu'élevant la nôtre par le spectacle qu'il a mis sous nos yeux, nous ne sommes plus tentés de rentrer par cette porte dont nos premiers parents sont sortis, sachant bien que la nouvelle Ève nous en a ouvert une autre beaucoup meilleure.

Ni le Beato Angelico, ni Raphaël dans la fleur de ses inspirations, n'ayant traité ce sujet, on peut dire que Masaccio et Ghiberti en ont, mieux qu'aucun autre, recueilli le parfum mystique ; et, d'un autre côté, ils l'ont traité avec tant de pathétique, ils ont mis tant de pittoresque et de vérité dans le choix des attitudes et l'expression des situations naturelles, que, venant après eux, ni Michel-Ange, avec toute la spontanéité de son puissant génie, ni Raphaël, usant, pour soutenir la rivalité, de l'impulsion qu'il avait reçue de lui, n'ont rien fait qui égale les œuvres du peintre et du sculpteur qui furent la gloire de Florence, avant le milieu du xve siècle. Nous maintiendrions cette appréciation au seul point de vue de l'art, quand même l'objet de ces études ne serait pas l'art chrétien ; et nous pouvons hardiment donner ces deux maîtres comme les meilleurs modèles de tout ce qu'ambitionne légitimement l'art moderne.

V.

LES SUITES DE LA CHUTE.

Le travail et la mort furent les suites immédiates du péché. Le travail est une peine, mais, par le bon usage, il devient une réhabilitation ; et la mort, offerte à Dieu en sacrifice par une victime souverainement pure et méritante, sera le rachat de l'humanité. S'attachant à ces vérités, les premiers chrétiens se plurent à représenter sous un jour favorable, et en vue des divines promesses, la condamnation au travail prononcée contre Adam et Ève. Et Abel, la première victime de la mort, ne la rappelle dans leurs monuments que par l'agneau qu'il offre à Dieu : double image, et dans sa personne, et dans l'objet de son sacrifice, de l'Agneau divin immolé pour le salut du monde.

Quand l'art chrétien est passé dans une autre phase, le point de vue n'est plus le même : le travail d'Adam et d'Ève, le sacrifice d'Abel ne sont plus guère représentés dans l'ordre des idées pures ; ils le seront volontiers dans l'ordre des faits. Entre ces deux modes de représentations, il est possible de trouver des intermédiaires. Nous en voyons un, quant à la condamnation, dans une miniature du XIIe siècle, publiée par Mme Jameson [1] : c'est un Ange qui a mission de remettre à nos premiers parents les signes du travail auquel ils sont condamnés, non plus le blé et la brebis, mais une bêche et une quenouille. La pensée va moins haut, et cependant, de part et d'autre, dans la compassion de celui qui les donne comme dans la soumission de ceux qui les reçoivent, il y a le sentiment de l'adoucissement de la peine.

Sur la porte de bronze de la cathédrale de Monreale, qui appartient à peu près à la même époque, on voit, de même, un Ange qui apporte une houe à Adam, et on lit au-dessus cette inscription : *In sudore vultus tui visceris* (sic) *panem tuum*, « Tu mangeras ton pain à la sueur de ton front ».

Il ne paraît pas que ce soit là le moment de la condamnation proprement dite, mais sa mise à exécution, en des termes qui en mitigent la rigueur. Dans la plupart des séries de représentations bibliques, on voit alors le premier homme et la première femme occupés de leur travail. Il leur est né des enfants ; Ève est principalement occupée à les soigner,

1. *History of our Lord*, T. I, p. 112, d'après un mss. du *British Museum*.

tandis qu'Adam laboure la terre pour les nourrir. C'est la famille patriarcale, avec le charme de sa simplicité primitive. A Orvieto, cependant, aucun enfant ne paraît encore ; Adam manie la houe, Ève le fuseau. Sur la porte de Monreale, Adam est courbé pour le travail, Ève porte un fardeau sur la tête et un vase à la main, et cette inscription : *Eva serve a Adam*, dit qu'elle lui apporte ce qui est nécessaire pour le soutenir dans ce travail.

Dans les mosaïques de la même église, après la scène de l'expulsion, Ève se livre encore à la douleur, tandis qu'Adam commence à travailler, et aussitôt après viennent, avec la mort d'Abel, de nouveaux sujets de larmes. Cette mort viendra aussi troubler la paix des premiers jours, qu'ils pouvaient goûter dans l'accomplissement même de la tâche qui leur est imposée; elle était apparue dès le IXe siècle, sous la couleur que nous avons exposée, dans la *Bible* de Saint-Paul-hors-les-Murs; nous l'avons retrouvée plus sensiblement exprimée au *Campo Santo* de Pise, au XIVe siècle. Dans les sculptures de Ghiberti, la situation s'adoucit encore plus : Adam a du loisir; il est assis et caresse un de ses enfants, tandis qu'Ève, déchargée des premiers soins de la maternité, les plus pénibles, peut filer sa quenouille et laisser un autre enfant s'appuyer la tête sur ses genoux. Raphaël, dans les Loges, a développé les mêmes données pastorales, au point de faire croire un instant que la première famille a retrouvé, avec un travail modéré, un second Paradis terrestre. Adam est occupé de son labeur, mais sans fatigue; Ève, continuant à filer, pourvoira facilement à des besoins de vêtements encore bien simples. Qu'on y prenne garde cependant : les deux enfants qui s'ébattent près d'elle, l'un d'eux lui montrant une fleur, pourraient bien, tout en se disputant ses caresses, montrer une rivalité qui deviendra plus grave. Ce thème aurait pu être relevé beaucoup plus : il faudrait que l'on sentît déjà la différence des deux caractères; nous ne pouvons l'apercevoir dans la peinture des Loges. Cette distinction y eût été d'autant mieux à sa place, que le sacrifice des deux frères et la mort d'Abel y sont passés ensuite sous silence, la scène que nous venons de décrire étant suivie, sans intermédiaire, de la construction de l'arche.

Il est d'une grande importance cependant, dans une histoire biblique, de montrer comment la mort, décrétée en droit, est pour la première fois entrée en fait dans le monde. Nous avons vu comment, sur l'ivoire du musée Barufaldi, à Ferrare (T. II, pl. x), la mort d'Abel avait été intercalée entre la création du premier homme et celle de la première femme, comme pour opposer la vie et la mort. A Saint-Savin, après que Caïn a vu son offrande dédaignée de Dieu, il frappe son frère du coup mortel; puis Dieu reparaît et lui reproche son crime, et sur sa tête

apparaît alors un nimbe, mais un nimbe étroit, qui répond à ces mots du texte sacré : *Posuitque Dominus Caïn signum, ut non interficeret eum omnis qui invenisset eum* [1], « Et le Seigneur mit un signe sur Caïn, afin que ceux qui le trouveraient ne le tuassent point ». A Monreale, les trois scènes des *Sacrifices*, de la *Mort d'Abel* et de la *Malédiction de Caïn*, occupent trois compartiments différents, entre les fenêtres où se développe toute cette série historique.

Dans une miniature du XIVe siècle, publiée par Mme Jameson d'après une *Bible moralisée* de notre Bibliothèque nationale, Caïn met de la traîtrise dans l'exécution de ses projets criminels : il commence par emmener son frère par la main, sous des dehors d'amitié[2]. A Pise, il se montre brutalement cruel, et il conserve dans l'attitude suppliante qu'il est obligé de prendre devant Dieu, pour recevoir sa sentence, et ensuite pour s'en aller errant sur la terre, une vraie figure de forçat, où l'on peut lire le remords, mais sans ombre de repentir. Ghiberti, avant d'arriver à ces sinistres résultats, a développé l'idée de la représentation pastorale consacrée à Adam et Ève, en montrant Caïn et Abel encore paisiblement occupés de leurs travaux : le premier maniant la charrue, le second gardant son troupeau. Vient ensuite, sur une ligne parallèle, la scène des sacrifices diversement agréés, le meurtre, et, enfin, l'apparition de Dieu venant en faire justice.

Les *Lamentations d'Adam et d'Ève*, après la mort de leur fils, sont le sujet d'une autre miniature publiée par Mme Jameson, et observée par elle dans un *Speculum* du XIVe siècle[3]. C'était une tradition chez les Juifs, que Caïn était celui-là même que tua Lamech, son descendant à la cinquième génération. Cette tradition est rapportée par Josèphe, et saint Jérôme la relate aussi, sans la contredire. Lamech aurait été induit en erreur par un jeune homme qui l'accompagnait à la chasse, et aurait lancé une flèche à Caïn, croyant tirer sur une bête sauvage ; puis, s'apercevant de son erreur, il aurait fait porter sa colère sur son compagnon, et pour le punir ou de son imprudence ou de sa méchanceté, il l'aurait frappé d'un coup dont celui-ci également serait mort. Ces deux homicides sont représentés successivement dans les fresques de Pise : Caïn est alors un vieillard très-avancé en âge, caché au milieu de broussailles. Ailleurs, à Monreale, par exemple, le premier homicide figure seul ; mais l'on voit le jeune homme qui l'a provoqué ; et ce texte : *Trahens Lamec arcu suo interfecit Caym*, ne laisse aucun doute sur la pensée de l'auteur. Mme Ja-

1. Gen. IV, 15.
2. *History of our Lord*, T. I, p. 120.
3. *Id.* *id.* p. 122.

meson a publié un tableau de Lucas de Leyde, conçu absolument suivant les mêmes données, et qui porte la date de 1524 [1].

Dans les fresques de Saint-Savin, immédiatement après la condamnation de Caïn, on voit un personnage qui élève les mains jusqu'au ciel, représenté par une portion de sphère, partagée en zones concentriques. M. Mérimée a pensé que ce pouvait être Noé. Cette conjecture ne serait pas sans fondement, à considérer, par exemple, les mosaïques de Monreale, où, après la mort de Caïn, on a représenté ce saint patriarche levant aussi les mains au ciel. La main divine apparaît devant lui, au milieu d'une section de cercle ; le texte qui l'accompagne ne laisse pas de doute sur sa désignation, et il y a dans sa situation quelque analogie avec notre peinture poitevine, exécutée peu d'années auparavant. Néanmoins, tout considéré, nous ne doutons pas que, dans celle-ci, ce ne soit Hénoch qui ait été d'abord représenté ; le peintre s'est attaché à ces paroles de la sainte Écriture : *Ambulavit Henoc cum Deo*, deux fois répétées [2], « Hénoch marcha avec Dieu. » On pourrait croire aussi que son élan vers le ciel dit qu'il va y être enlevé. Mais, ici, cet enlèvement ne s'accomplit pas encore ; on le voit, au contraire, en voie de s'accomplir, dans une miniature de notre Bibliothèque nationale, aussi publiée par Mme Jameson, et qu'elle attribue à la fin du XIIIe siècle. Hénoch est au milieu d'un nuage, qu'un Ange soulève doucement, et sans effort [3]. Le même auteur fait observer que cet enlèvement est donné, dans la *Bible des Pauvres*, comme l'une des figures de l'*Ascension*; il se trouve reproduit, au même titre, dans les vignettes de T. Kerver : le saint Patriarche, les mains jointes et en prière, est soulevé sur un drap par deux Anges.

Après avoir vu, au sein de l'humanité déchue, apparaître et se répéter non-seulement la mort naturelle, mais la mort violente et l'homicide, il est consolant de voir cette humanité se relever en un de ses membres, au point qu'il aurait été appelé à jouir d'une certaine béatitude anticipée, avant d'avoir subi la mort et accompli sur la terre ses dernières destinées. Quoi qu'il en soit d'un privilége dont il serait téméraire de vouloir pénétrer le mystère, il n'a pu lui être accordé qu'en vertu de la divine promesse, que nous allons voir se répéter en faveur de Noé et d'Abraham.

1. *History of our Lord*, T. I, p. 123.
2. Gen. v, 22, 24.
3. *History of our Lord*, T. I, p. 125.

VI.

NOÉ.

Le Sauveur ayant été promis aussitôt après la chute, à partir d'Adam, tous les Patriarches l'attendent, tous les justes le figurent et l'annoncent. Cependant, le besoin d'établir des stations et des étapes dans la marche de ces études, nous autorise à les maintenir encore, jusqu'à la vocation d'Abraham, sous le titre « de la Chute et de la Promesse ». Alors, en effet, la promesse fut reprise avec une précision et une solennité qu'elle n'avait pas encore eues au même degré ; et Dieu, en se choisissant un homme pour en faire naître un peuple qui fût à lui et qui, seul, continuât de l'adorer, montrait jusqu'à quel point, de chute en chute, était tombée la masse des hommes. L'alliance des enfants de Dieu et des enfants des hommes était une chute ; le déluge était une chute ; Babel était une chute. Mais, à chaque fois que l'humanité s'enfonce dans un nouvel abîme, Dieu remet en lumière la miséricordieuse promesse qui doit la relever.

Le déluge, ce châtiment terrible, était aussi un renouvellement. Dans l'antiquité chrétienne, où l'on écartait toutes les pensées sinistres, on n'a voulu le voir que sous cet aspect. Noé, qui s'y montre souvent, n'y paraît que pour recevoir la colombe, revenant, avec sa branche d'olivier, lui annoncer la paix. La représentation du déluge est une de celles qui sont réduites, dans les Catacombes, au résumé le plus élémentaire et, c'est le cas surtout de le dire, du caractère le plus hiéroglyphique. Un homme émergeant à mi-corps d'une sorte de boîte, un oiseau volant à lui avec une branche dans son bec : cela dit tout. L'arche, reconnue sous ces modestes indications, rappelle aussitôt l'Église. Au sein de l'Église, la paix est faite avec Dieu : on vit, on meurt dans la paix, ou plutôt on ne meurt pas, car la mort n'est plus une mort, mais une entrée dans la vie, à l'abri des flots, des débordements, des persécutions, du déluge de ce monde.

Dans l'ordre d'idées d'après lequel sont distribués les sujets bibliques et évangéliques, dans les monuments de l'antiquité chrétienne, Noé et Jonas sont souvent associés. Il y en a une autre raison toute spéciale : c'est leur rapport commun avec le mystère des eaux. M. l'abbé Martigny fait remarquer que, sur un sarcophage, la colombe, accueillie par Noé, est posée sur la poupe du vaisseau de Jonas [1]. Dans le cimetière de Sainte-

1. Martigny, *Dict. des Antiq. Chrét.* p. 439. Bosio, *Roma Sott.* p. 411.

Agnès, sur le mur de face, au faîte d'un *arcosolium*, la figure principale est celle de Noé, et toute l'histoire de Jonas [1] l'accompagne symétriquement. Un des sarcophages du musée de Latran, autrefois publié par Bosio, laisse apercevoir, au milieu aussi des diverses scènes de cette histoire, l'arche, représentée par un coffre à la manière ordinaire; et, au lieu de Noé, il émerge de son sein un olivier. On ne pouvait mieux dire que l'idée de paix domine toutes ces images. Nous remarquons, de plus, que, sur ce monument, l'arche est atterrie au rivage. Ailleurs [2], nous avons remarqué qu'elle reposait sur la terre ferme, en regard de la barque de Jonas voguant sur les flots. Un fait très-curieux, et qui, jusqu'ici, n'a pas reçu son explication, c'est que, sur toute une série de monnaies d'Apamée, en Phrygie, portant sur la face les effigies des empereurs Septime Sévère, Macrin, Philippe le père, on observe sur le revers une représentation manifeste de Noé dans l'arche. Celle-ci est figurée, exactement comme dans les monuments chrétiens, par un coffre ouvert. Sur le coffre, on lit le nom même de Noé, Νωε. Le saint Patriarche ne s'y montre plus seul; sa femme l'accompagne. Cette circonstance semblerait se rapporter aux légendes du déluge de Deucalion, qui pouvaient se confondre avec les traditions bibliques. Sur le bord du coffre sont posés, aux deux extrémités : la colombe, avec la branche d'olivier, en avant de Noé; le corbeau, derrière lui. Noé et sa femme sont représentés, une seconde fois, en dehors de l'arche, rendant grâces à Dieu [3].

Si nous passons ensuite au moyen âge, nous y trouvons l'histoire de Noé très-développée, sans sortir des séries bibliques qui ont déjà fait l'objet de nos observations, et encore plus dans un vitrail de la cathédrale de Chartres, où onze panneaux lui sont consacrés; elle occupe sept tableaux dans les mosaïques de Monreale; à Saint-Savin, le saint Patriarche reparaît au moins huit fois; au *Campo Santo* de Pise, il paraît quatre fois dans les fresques du XIVe siècle, cinq autres fois dans celles de Benozzo Gozzoli; Ghiberti lui a consacré tout un panneau de sa dernière porte; Raphaël, les quatre tableaux d'une de ses Loges. A Saint-Savin, à Monreale, à Chartres, à Pise, Dieu apparaît à Noé pour lui commander de construire l'arche. Ce sujet a été peint ensuite par Raphaël dans les *Stanze* du Vatican, à la voûte de la troisième salle dite de l'*Héliodore*. Avec les trois autres sujets bibliques qui l'accompagnent : — le *Sacrifice d'Abraham*, l'*Échelle de Jacob* et le *Buisson ardent*, — c'est une œuvre où la main du maître se fait bien plus sentir que dans les pein-

1. Bosio, *Roma Sott.* p. 449.
2. *Id.* *id.* p. 103.
3. *Mélanges d'Archéologie*, art. de M. Ch. Le Normant, T. III, p. 196, pl. XXIX, XXX.

tures des Loges, et qui leur est bien supérieure. Dieu est lancé dans l'espace, avec un cortége d'Anges serrés autour de lui, et malheureusement sans ailes, à la manière de Michel-Ange, mais avec une grâce que ne connut pas le rival de Raphaël. Noé s'est précipité devant Dieu, tenant dans ses bras un de ses enfants : c'est Sem, le fils de la promesse; la femme du saint Patriarche paraît en même temps à la porte de sa tente, avec Cham et Japhet : celui-ci dans ses bras, celui-là pressé à côté d'elle. Tout l'avenir de l'humanité est là ; cette scène est pleine d'inspiration. Nous n'en sommes pas moins attirés avec beaucoup de charme vers les compositions naïves du XIVe et du XVe siècles, celle de Benozzo Gozzoli surtout : mais il n'a pris l'histoire de Noé que lors de la plantation de la vigne; il faut voir dans l'œuvre de ses devanciers la *Construction de l'arche*, le *Déluge* et le *Sacrifice* qui le suivit, et ces compositions n'offrent rien d'assez remarquable pour que nous en fassions la description. Les fresques de Saint-Savin, dans la scène du déluge, offrent, au contraire, une particularité qui mérite d'être signalée : tandis que l'arche flotte sur les flots, laissant apercevoir, au travers de ses arcades, les hôtes qu'elle contient, deux personnages l'ont escaladée, et sont montés sur son faîte. Il semblerait, selon l'observation de M. Mérimée, que ceci se rapporte à des légendes rabbiniques, qu'il suffit de rappeler pour en faire justice. D'après elles, l'un des géants aurait réussi à se soustraire par ce moyen à l'inondation générale, ou bien d'autres géants auraient tenté de submerger un lieu de refuge dont ils étaient exclus.

Le déluge était fait pour tenter les artistes, quand le pathétique, le mouvement, le pêle-mêle dramatique d'une action vivement engagée parurent devoir être le but suprême de l'art. C'est le sujet le plus remarqué dans le cloître de *Santa Maria Novella*, à Florence, parmi les fresques en grisaille de Paolo Ucello. C'est aussi un de ceux qui paraissent traités avec le plus de vigueur et de prédilection dans les Loges du Vatican, et celui auquel Michel-Ange, à la Sixtine, a donné le plus de développement.

Il s'agit toujours, comme l'a fait depuis Girodet dans le tableau qui est considéré comme son chef-d'œuvre, de donner un spectacle émouvant, de rendre tous les efforts, les angoisses, le désespoir, les tendres et déchirantes sollicitudes de tant de gens qui ne peuvent échapper à la mort, et ne sauraient y soustraire ce qu'ils ont de plus cher.

Chez Raphaël lui-même, sous le coup de pareilles émotions, on ne s'arrêtera plus que faiblement aux scènes de l'action de grâce et du sacrifice qui suivent. Ghiberti, supprimant, au contraire, le déluge, s'attache tout d'abord à ces pensées de délivrance; mais c'est à l'ivresse de Noé qu'il semble avoir donné la préférence. Nous ne pouvons dissimuler que la faveur dont a joui ce sujet nous est un peu suspecte. Le rire de

Cham et la curiosité de la *Vergonosa* du *Campo Santo* sont devenus si naturels à l'humanité déchue ! Et tel qui prétend en censurer le travers est-il bien sûr d'être resté ferme sur une pente aussi glissante? A Saint-Savin, Noé, montré d'abord taillant la vigne, n'a point été représenté ensuite buvant à longs traits dans une large coupe, sans une certaine pointe de gaîté. N'en sera-t-il rien resté dans la naïveté par trop crue de la scène suivante? Au *Campo Santo* de Pise, Benozzo Gozzoli, qui débute par de joyeuses vendanges, semblerait aussi avoir pris la chose sur un certain ton de bonne humeur. Cependant, en cette circonstance même, on sent en lui l'élève du Beato Angelico. La scène des vendanges est vive et animée, mais il ne s'y passe rien que de parfaitement convenable, et où l'idée dominante ne soit celle de la paix et de la simplicité patriarcale. Noé s'y montre comme un bon vieillard; au milieu des jeux de ses nombreux petits-enfants, qui, déjà, s'annoncent comme devant repeupler la terre, il demeure paisible et uniquement occupé de leurs caresses. Un peu plus loin, à la manière dont il goûte la nouvelle liqueur, on voit que son ivresse n'a été qu'une surprise. Et si les instincts douteux que l'une de ses belles-filles laisse apercevoir, d'une manière devenue proverbiale, se font plus ou moins soupçonner de la part de quelques-unes de ses compagnes, on remarquera le caractère grave et compatissant de la femme du patriarche. C'est la vertu calme, sereine, expérimentée, chaste, sans pruderie; elle dit l'humiliation de la chute, et nous avertit d'être sur nos gardes, puisque, même par surprise, un pareil état en est la conséquence chez un homme aussi vénérable. Cette figure est supérieure à celle de Sem, qui met de l'exagération dans le soin qu'il prend pour se détourner, en étendant son manteau; supérieure à Japhet, qui a par trop une pudeur de jeune fille. On remarque cependant chez ces deux jeunes gens l'expression vraie de sentiments vertueux. Cham est un méchant garçon, mais on pardonnerait trop aisément à sa jeunesse. La vérité des âges n'est pas assez observée, mais les expressions ont de la finesse et de la profondeur. L'on juge si bien, par la physionomie des personnages, de ce qui frappe leur attention, qu'il n'était point utile de nous le laisser voir, et il faut regretter que l'artiste n'ait pas recouru à un léger artifice de composition, au moyen duquel il se fût montré moins naïf et non moins vrai.

La malédiction de Cham ramène tous les esprits à des pensées graves. Benozzo Gozzoli s'est surtout signalé, dans cette nouvelle scène, par l'expression des sentiments du père et de la mère : la solennelle résolution du premier n'efface pas sa douleur; celle de la mère, naturellement, devient le sentiment principal, et cependant l'honnête femme ne fera rien pour arrêter une sentence dont elle ne connaît que trop la justice. Avec le caractère riant de ses représentations bibliques, le peintre ne pouvait pas

laisser Noé sur des impressions aussi tristes. Avant de se séparer de lui, il revient avec plus de détail sur l'heureuse propagation de sa race. Au milieu d'un de ces paysages vastes et riants qui le font considérer comme ayant annoncé l'aurore de ce genre de peinture dont Raphaël fut le soleil levant, fourmillent déjà des générations multipliées : elles sont encore dans un tel calme, une telle paix, que le bon Patriarche, caressant de nouveau quelques-uns des petits enfants descendus de lui, peut jeter un regard de complaisance sur l'avenir du monde, où tout ne sera pas perdu pour l'humanité.

VII.

VOCATION D'ABRAHAM.

Abraham fixe pour nous le point de partage entre la période de la chute et des promesses, et celle des figures plus précises, de l'attente mieux déterminée, et d'une préparation commencée : nous continuerons donc d'abord d'étudier les représentations de l'histoire biblique, jusqu'à sa vocation et à la naissance d'Isaac. Son sacrifice nous ramènera aux compositions de l'antiquité primitive, où il tient une si grande place, et nous en ferons le point de départ d'une nouvelle étude, où nous commencerons par passer plus explicitement en revue toutes les figures de l'Ancien Testament qui ont été alors exploitées de préférence dans un pareil ordre d'idées.

La plus ancienne série des compositions historiques, dans l'art chrétien, qui soit parvenue jusqu'à nous, est celle de Sainte-Marie-Majeure. Elle commence par la séparation de Loth et d'Abraham ; puis l'on y voit l'offrande du pain et du vin par Melchisédech ; ensuite, Abraham recevant successivement les trois Anges, ordonnant à Sara de les servir, et se tenant à côté d'eux tandis qu'ils sont à table. Les tableaux suivants, jusqu'à la bénédiction de Jacob par Isaac, ont été détruits lorsqu'on a ouvert l'arc qui donne accès dans la chapelle Pauline.

A Saint-Savin, à Monreale, à Pise, etc., la construction de la tour de Babel précède l'histoire d'Abraham, sans rien d'assez remarquable pour mériter ici plus qu'une mention. Cette histoire commence, à Saint-Savin, par une apparition de Dieu au saint Patriarche; on y voit un arbre, et M. Mérimée pense, avec grande vraisemblance, qu'il s'agit de l'apparition qui est rapportée au chap. XII, v. 6 et 7, de la Genèse. Les mots hébreux qui désignent le lieu de cette apparition, traduits dans la Vulgate par ceux de *Convallem illustrem*, « la Vallée illustre » (on croit que c'était la vallée de Mambré, désignée plus loin), signifient aussi *quercum excelsum*, « grand

chêne », version adoptée par les Septante et dans le texte latin donné par M. Mérimée.

A Monreale, Abraham n'est mis en scène, la première fois, que pour recevoir les trois Anges. Il en est de même sur la porte de Florence; mais Benozzo Gozzoli le représente avant même qu'il ait quitté la Chaldée, son pays natal. Selon une tradition, que saint Augustin et saint Jérôme rapportent sans la condamner, et à laquelle se rapporteraient, si elle est fondée, ces mots du deuxième livre d'Esdras : *Eduxisti eum* (Abraham) *de igne Chaldeorum* [1], « Vous l'avez délivré du feu des Chaldéens », ou qui en serait un commentaire erroné, Abraham aurait été persécuté comme adorateur du vrai Dieu, et aurait échappé miraculeusement à l'épreuve du feu. En conséquence, le peintre a représenté l'idole de Bel dans son temple; un roi, Nemrod sans doute, assis sur son trône; un accusateur d'Abraham, qui brûle dans les flammes, et le saint Patriarche, qui s'éloigne lui-même sain et sauf. Dans le tableau suivant, il est monté à cheval, et en voie de se rendre dans la terre de Chanaan avec une suite nombreuse. Ce n'est qu'en troisième lieu, dans un ordre parfaitement conforme au texte sacré, qu'a lieu l'apparition par laquelle a débuté le peintre de Saint-Savin. Celui-ci la fait suivre de la séparation d'Abraham et de Loth, précédée assez naïvement, à Pise, de la rixe élevée entre leurs serviteurs : ceux-ci se battent franchement.

L'important de cet épisode était d'arriver à l'entrevue avec Melchisédech, ce prêtre extraordinaire du vrai Dieu; à son sacrifice figuratif, et à la ruine de Sodome. Dans nos fresques poitevines du XIIe siècle, comme dans les fresques italiennes du XVe, la bataille contre les cinq rois est également représentée : dans les premières, Abraham est à pied, et il les poursuit, une lance à la main, sans se laisser arrêter par Loth, qui vient l'embrasser pour le remercier de sa délivrance; dans les secondes, on le voit couvert d'une armure, une masse d'arme à la main, monté sur un cheval de bataille, prêt à arrêter le carnage au moment où s'achève la victoire. Immédiatement après, reparaissant sous le même costume guerrier, il reçoit les pains que lui offre le grand-prêtre; le vin est déposé dans des bouteilles, sur le sol. Dans cette circonstance, le disciple de fra Angelico ne s'élève que par la sérénité des expressions. Le peintre inconnu de Saint-Savin, Italien lui-même peut-être, si on s'en rapporte à certaines données, s'était, comme idée, élevé bien davantage : il avait mis à la main du prêtre, en la présence de Dieu, manifesté par la main divine, le vin dans un calice, et le pain marqué d'une croix, pour rappeler plus directement les espèces sacramentelles.

1. II Esdras, IX, 7.

Nous rappellerons nous-même les mosaïques de Saint-Vital, à Ravenne, et la croix de Cologne, où se voit représenté le sacrifice non sanglant du pain et du vin, offert par ce prêtre du Très-Haut, dans un ordre qui est celui-là même du Prêtre éternel. Dans l'un et l'autre de ces monuments, Abraham n'est plus là; il est à côté, offrant son propre sacrifice. Mais il faut, pour bien rendre la pensée, que les circonstances historiques disparaissent, et Melchisédech est seul, à Ravenne, devant un autel, sur lequel reposent le pain et le vin; sur la croix de Cologne, à son sommet, les élevant dans ses mains.

Raphaël, au contraire, dans la peinture des Loges, la première de la série consacrée à Abraham, n'a rien fait lui-même pour faire sentir le mystère. Benozzo Gozzoli avait du moins revêtu Melchisédech de vêtements sacerdotaux; Raphaël en a fait un roi, qui offre de magnifiques présents : du pain dans une élégante corbeille, et des urnes d'une grande richesse pour renfermer le vin. Cela pouvait être bon comme effet de décoration, en des peintures qui avaient plus directement ce but, mais, alors même, l'élévation de l'idée ne nuit pas. La nature du fait la met mieux en relief dans la scène suivante, où le décorateur des Loges a représenté l'apparition rapportée au chapitre xv de la Genèse, faisant suite à la délivrance de Sodome et au sacrifice de Melchisédech. Ce fut alors que Dieu dit à Abraham, en lui montrant les étoiles, qu'il multiplierait sa race en aussi grand nombre [1]. En effet, on voit, dans le tableau, Abraham prosterné, et Dieu lui montrant les étoiles au-dessus de la flamme d'un sacrifice.

Benozzo Gozzoli, avant d'arriver à l'apparition des trois Anges, lors de laquelle se fit la confirmation la plus précise de toutes les promesses, a représenté avec grand détail l'épisode d'Agar : Sara se plaint d'elle, et obtient de la traiter comme étant toujours sa servante; elle la frappe vivement; Agar s'en va dans le désert, l'Ange lui apparaît et la décide à revenir; Ismaël naîtra. Ce n'étaient là que des préludes : le vrai fils de la promesse, le fils de l'épouse légitime et stérile, va être annoncé en propres termes, et il ne tardera pas à venir.

De même que Dieu, lorsqu'il s'était agi de créer l'homme, avait manifesté sa Trinité ineffable, en mettant dans la bouche de Moïse le *faciamus hominem*, de même, lorsque le moment est venu de faire naître d'Abraham le fils expressément désigné pour l'accomplissement de ses desseins suprêmes, la Trinité se manifeste de nouveau, en des termes si évidents, que tous les interprètes sont d'accord pour le reconnaître. Son apparition sous la figure de trois Anges est un fait tellement capital, qu'on ne peu

1. Gen., xv, 5.

être surpris que, dans les mosaïques de Sainte-Marie-Majeure, on l'ait mise la première en évidence au commencement de la série; que le mosaïste de Monreale l'ait prise aussi comme point de départ des tableaux consacrés à l'histoire d'Abraham; que Ghiberti en ait fait le sujet principal du panneau qu'il lui a réservé, lui associant seulement le sujet complémentaire du sacrifice. Au moyen de ce choix éminemment heureux, on voit réunies les figures de nos mystères fondamentaux : la Trinité, l'Incarnation et la Rédemption.

A Pise, les circonstances de cette apparition sont distribuées en trois scènes d'un même acte dramatique, qui se groupent dans l'encadrement d'un même site : c'est une des compositions où Benozzo Gozzoli a répandu le plus de charme. Un de ses grands mérites repose sur la conception des types de ses Patriarches : Noé, Abraham, Isaac et Jacob, devenus vieux, Moïse, dans la suite, ont des têtes qui répondent admirablement à leurs caractères, dans le sentiment de calme et de sérénité biblique qui est celui du peintre. Mais, au milieu de toutes ces bonnes et vénérables figures, Abraham se distingue par une noblesse et une suavité supérieures, et nulle part il n'est plus beau qu'en présence des trois Anges. Son regard pénétrant démêle en eux, lorsqu'ils arrivent, Celui qu'il adore; et l'on comprend, en le suivant des yeux, ce que l'on doit attendre d'une pareille visite. Les Anges ne sont encore qu'ingénus; mais lorsque, étant à table, celui du milieu prend la parole, sa physionomie s'inspire, tandis que les autres nous montrent, par leur recueillement, comment il faut recevoir les décrets divins. Abraham, en les écoutant, est pensif : c'est le travail de la nature obligée de se soumettre à la foi. La foi ne fléchit pas dans cette lutte; mais il n'y aurait pas de victoire, si une nouvelle qui excite de la part de Sara un rire d'incrédulité, ne faisait pas réfléchir le saint Patriarche. Il nous rappelle les objections de Marie lors de l'Annonciation, et il élève nos pensées, avec les siennes, dans les profondeurs des vues divines. Le reste de la scène est d'un caractère paisible et familier, — patriarcal : on ne saurait mieux dire. Sara, à l'entrée de sa tente, est pleine d'une douce bonhomie; son sourire est si vrai, qu'elle nous fait sourire nous-même. Puis la scène change : dans un demi-lointain, on voit les trois Anges reconduits par Abraham, qui prennent leur essor vers le ciel; et le père des croyants, embaumé de parfums célestes, dégagé, dans le triomphe de sa foi, de toutes tentations reposant sur des impossibilités naturelles, repasse dans son esprit, — comme l'Évangile le dit de Marie, — tout ce qu'il vient d'apprendre, tout ce qu'il peut prévoir. Le mystère subsiste : il n'en saurait pénétrer le fond; mais il en est inondé de lumière.

Dans les Loges du Vatican, les trois jeunes hommes devant lesquels se

prosterne Abraham ont un air si noble et si dégagé,— un air si raphaélesque, — qu'on les reconnaît facilement pour des Anges, quoique sans ailes. La pensée ne se sent point soulevée, cependant, comme dans les compositions naïves de Benozzo Gozzoli, où l'élévation de la pensée se fonde sur le recueillement des physionomies. Raphaël n'a point ici réservé de place pour le sacrifice d'Abraham : c'est un tort, racheté par le rôle qu'il lui fait remplir dans la salle de l'Héliodore. La série des quatre compositions de la voûte, consacrée à ce saint Patriarche, se termine par la fuite de Sodome, où il ne paraît pas. C'était bien, du reste, de donner, en regard de la promesse faite à Abraham, de l'importance à la ruine de Sodome et à la lamentable histoire de Loth et de sa famille : c'est encore la chute! Ces terribles événements sont rapportés, à Pise, avec grand détail. Abraham, priant pour Sodome, est d'une beauté admirable, quoi que l'on puisse dire de la composition et de son agencement, qui, d'ailleurs, est tout naïf. Celui de la famille de Loth en fuite est plus habile, et la figure de sa femme, arrêtée soudain et changée en statue, peut avec raison être donnée pour le chef-d'œuvre du genre. Ce qui arrive ensuite de plus triste encore, et dont il résulte que, des échappés de Sodome, naquirent Ammon et Moab, deux ennemis du peuple de Dieu, ne peut guère être représenté convenablement en peinture : le peintre du *Campo Santo* l'a omis, et nous le louons d'une réserve qui, malheureusement, n'a pas été toujours imitée. Benozzo Gozzoli fait seulement précéder le sacrifice d'Abraham du renvoi d'Agar et d'Ismaël, triage mystérieux, qui prend chez lui une teinte de douleur paternelle et de solennité sacerdotale. C'est en invoquant Dieu par la prière, bien plus qu'en cédant aux sollicitations de Sara, qu'Abraham prend une si rigoureuse décision. Agar et son fils s'en vont; bientôt un Ange apparaît à la mère, et l'on voit qu'humainement, pour eux, il y a un avenir. Isaac n'en ressort pas moins comme l'enfant unique de la promesse : l'épreuve ne sera que plus grande, quand, tout à l'heure, le sacrifice de cet enfant sera demandé à son père; sacrifice véritable, car il fut consommé dans le cœur de l'un et de l'autre; et c'est par là qu'il a mérité d'être la plus parfaite des figures qui ont préludé au sacrifice de cet autre fils d'Abraham, par lequel a été sauvé le monde, et dans lequel, effectivement, toutes les nations de la terre ont été bénies.

ETUDE III.

LES FIGURES, LA PRÉPARATION ET L'ATTENTE.

I.

LES FIGURES BIBLIQUES DANS L'ART CHRÉTIEN PRIMITIF.

Les livres de l'Ancien Testament contiennent en figures tout ce qui nous a été expressément révélé dans le Nouveau. Ces figures ont été envisagées à divers points de vue. Dans l'antiquité chrétienne, on s'en est servi comme expression directe, quoique voilée, des vérités fondamentales, exposées aux yeux des fidèles au même titre que les faits évangéliques eux-mêmes. Alors, l'ordre de leur mise en scène est uniquement celui des idées exprimées par les uns et par les autres. Dans la suite, les faits évangéliques et les faits bibliques ont été plutôt rangés parallèlement, les seconds n'atteignant, en quelque sorte, l'idée exprimée, que par l'intermédiaire des premiers, à la condition de s'y appuyer, tout en leur prêtant leur appui. L'ordre déterminé par cette nouvelle situation est celui de l'Évangile, et les figures de l'Ancien Testament n'ont encore aucun ordre qui leur soit propre. Il arrive cependant que la composition se rapportant, non pas à la série des faits du Nouveau Testament, mais à quelque trait qui en est détaché, à une parabole, au développement d'un point de vue particulier (le cycle de la Nouvelle Alliance, par exemple), on a pu faire marcher en regard l'une de l'autre les deux séries de faits, sans rompre l'ordre chronologique propre à chacun d'eux. Mais alors encore cet ordre n'est pas le fil conducteur qui, après avoir réglé l'artiste, doit diriger l'observateur; car s'il n'est pas brisé, on ne saurait dire qu'il soit parfaitement suivi, les faits ne se présentant pas eu égard à leur importance relative et à l'enchaînement de leur production, mais en raison d'une détermination spéciale.

Les faits bibliques reprennent leur ordre historique dans les *Bibles his-*

toriales, qui ont leur point de départ dans les *Commentaires* de Pierre Comestor. Alors, nous voyons l'inverse de nos observations précédentes : non-seulement les faits évangéliques, mais toutes les situations où l'on imagine que puissent se rencontrer les fidèles ou l'Église elle-même, sont donnés comme ayant leur figure dans les passages de l'Ancien Testament auxquels on les associe, et ceux-ci seuls demeurent dans l'ordre qui leur est tracé par le texte sacré.

Viennent ensuite les représentations où le sens littéral de l'histoire biblique est seul exposé. Le sens figuré n'en est pas exclu, mais l'artiste ne s'est pas chargé de l'exprimer. Le spectateur n'est pas invité à s'y attacher, quoiqu'il puisse le faire, cette signification supérieure étant inhérente aux faits eux-mêmes. Les limites de nos études ne nous permettant pas de nous étendre sur les représentations de ce genre, — même pas dans la mesure où nous l'avons fait jusqu'ici, — à raison même de leur multiplicité, nous n'en dirons plus que peu de mots. Mais nous chercherons à nous rendre compte, un peu moins rapidement, de l'emploi des figures de l'Ancien Testament, selon différents modes, qui correspondent, pour la plupart, à la diversité des époques.

Nous avons eu occasion d'énumérer celles de ces figures qui ont été le plus habituellement répétées dans les peintures des Catacombes et les sculptures des anciens sarcophages, quand, avant de nous engager dans l'étude de l'art chrétien, nous avons tracé les principaux linéaments de son histoire. Nous ne reviendrons plus sur les représentations d'Adam et d'Ève, de Caïn et d'Abel, de Noé, dont nous nous sommes occupé dans les études précédentes. Celles qui sont ensuite empruntées aux histoires de Jonas, de Moïse, de Daniel (nous les nommons dans l'ordre de leur importance, au point de vue dont il s'agit), tiennent le premier rang quant à leur emploi plus fréquent et à la précision de leur signification. Le sacrifice d'Abraham (seul sujet où le saint Patriarche soit mis en scène en de semblables conditions), fréquemment répété lui-même, ne l'est cependant pas autant, peut-être parce que, disant le sacrifice, il ne dit pas aussi directement quelle en fut la souveraine efficacité. Il faut bien se persuader, en effet, qu'en représentant Abraham prêt à immoler son fils, les premiers chrétiens voulaient que l'on pensât au Fils de Dieu, effectivement immolé sur la croix. Cette intention de leur part, inhérente au sujet, se manifeste quelquefois bien clairement par la manière dont il est rendu. Ce sujet renferme trois figures du Sauveur : Abraham, comme sacrificateur ; Isaac, comme victime volontaire ; le bélier, comme victime effective. Or, on voit, dans une peinture des Catacombes, le saint Patriarche revêtu de l'habit sacerdotal usité chez les Juifs ; il tient le glaive d'une main ; il appuie l'autre main sur la tête d'Isaac ; mais, au lieu de le frap-

per, il s'est arrêté, et sa prière s'élève paisiblement vers Dieu : le sacrifice de l'intention est consommé ; la couronne qui en est la récompense est à côté de lui ; les circonstances historiques ont disparu, — on ne voit même pas le bélier, — ou ne servent que pour rappeler ce qu'elles signifient [1]. Dans l'un des *cubicula* dits des Sacrements (cimetière de Saint-Calixte), nous avons vu Abraham et Isaac, l'un et l'autre en prière, les bras étendus dans l'attitude propre aux Orantes (T. III, pl. XVI, fig. 2) ; le bélier élève lui-même la tête vers le ciel, comme pour prier et pour s'offrir. Il semble que la triple offrande soit faite et acceptée. Plus n'est besoin de glaive : c'est le sacrifice non sanglant qui maintenant est figuré ; un arbre et un fagot de bois sont là, cependant, comme souvenir de toutes les circonstances de fait qui doivent être rappelées [2].

Isaac, ordinairement, dans les peintures où les compositions sont plus rudimentaires, est représenté de différentes manières, qui paraissent assez indifférentes. Sur les sarcophages, il est presque toujours à genoux, les mains derrière le dos, et sa physionomie porte l'empreinte de la soumission. Sur le beau sarcophage conservé dans la basilique de Sainte-Marie-Majeure, l'un des plus célèbres de ces monuments, le sacrifice d'Abraham se trouve si bien lié avec le jugement de Pilate, que le Sauveur lui-même ayant disparu, c'est Isaac, sa figure, qui lui est substitué, et qui est à genoux devant le gouverneur romain, comme s'il devait être immolé par ses ordres. La scène est dramatisée dans ce sens. Pilate détourne la tête, comme ému du spectacle que lui vaut son insigne faiblesse : un père immolant son fils sous ses yeux. Son acolyte, considéré, d'après certaines interprétations, comme un dédoublement de lui-même, regarde, mais d'un air soucieux et embarrassé. Les vases destinés au lavement des mains ne sont là que pour souvenir. Abraham avait levé le bras pour frapper, mais il s'est détourné vers la main de Dieu, — qui exprime aussi, on le sait, l'idée d'une voix, — et son glaive suspendu s'arrête. Il y aura cependant une victime, car le bélier est là, et son attitude témoigne qu'il s'offre volontairement [3].

Ce sentiment de l'offrande de soi-même, de la part de ce bélier, devenu évidemment l'Agneau divin, est encore mieux senti sur le sarcophage de Junius Bassus, où il est élevé sur un monticule, circonstance qui n'est certainement pas indifférente, vu le caractère de ces monuments. Sur un

1. Bosio, *Roma sotterranea*, p. 501.

2. De Rossi. *Roma sotterranea*, T. II, pl. XVI, 3.

3. Bosio, *Roma sott.*, p. 155. Fontana, *Chiese di Roma*, T. III, pl. XLI. M. N. Batti, dans une dissertation sur ce sarcophage, établit, avec assez de vraisemblance, que les deux grands personnages dont il porte l'effigie étaient *Sestus Petronius Probus* et *Petronius Probinus*, son beau-père.

autre sarcophage encore, où l'on ne voit plus, au contraire, ni bélier, ni agneau figuratif, le Christ en personne s'avance près de l'autel où Isaac devait être consumé comme holocauste, et il semblerait qu'il vient se substituer à lui, non pas en s'immolant, — le souvenir direct de son immolation n'était point selon l'esprit de ce temps-là, — mais en imprimant toute son efficacité au vrai sacrifice, ainsi figuré. En observant cette scène avec plus d'attention, on remarque cependant que la verge tenue dans sa main ne se dirige pas précisément vers l'autel, mais plutôt vers un sarcophage qui lui est adossé, et sur lequel on voit s'élever quelque chose qui serait assez informe, si on en juge par la planche de Bosio. Nous ne doutons pas que ce ne soit la résurrection de Lazare que l'on ait ainsi représentée, et la pensée que nous relevons n'en ressort que plus brillante et plus belle : c'est par la vertu du divin sacrifice que s'accomplit la vraie résurrection, la résurrection spirituelle [1].

Nous aimerions à poursuivre ces observations, mais elles nous entraîneraient trop au delà de notre cadre ; bien avant d'avoir épuisé toutes celles que provoque le seul sacrifice d'Abraham, avant d'avoir examiné quels sont les autres sujets auxquels on l'a associé le plus volontiers, nous avons déjà empiété sur la place qui devait être réservée aux diverses représentations appropriées aux mêmes monuments, dans un esprit analogue; et nous serons obligé d'être plus succinct encore relativement à ceux-là mêmes auxquels nous avons reconnu plus d'importance iconographique [2].

En suivant l'ordre des idées, après Abraham, ce n'est pas Moïse, représenté, le plus souvent, faisant jaillir l'eau du rocher, que nous voudrions faire passer le premier dans notre revue. Assez souvent, et notamment sur deux sarcophages dont nous venons de parler, le législateur du peuple de Dieu, lorsqu'il reçoit le livre de la Loi, est donné pour pendant au sacrifice d'Abraham. La main divine, qui intervient dans les deux circonstances, faisait naître une raison de symétrie; il y en a une autre plus profonde, tenant à la corrélation de l'enseignement et du sacrifice, les deux grandes fonctions du ministère sacerdotal dans l'Église. Mais si l'on s'attache au fil des idées, en vue de la pensée de la délivrance, de renouvellement et de résurrection, qui prime vraiment toutes les autres, Daniel se présente à nous le premier, nous montrant le besoin d'un Sauveur, en même temps qu'il annonce sa venue et en précise l'époque. Jonas viendra ensuite, offrant, avec l'enchaînement plus manifeste des mêmes idées, une image plus précise des grâces de la

1. Bosio, *Roma sott.*, p. 295.

2. On trouvera dans le *Dict. des Ant. chrét.*, de M. l'abbé Martigny, article *Abraham*, la description de la plupart des monuments primitifs où son sacrifice est représenté.

Rédemption. Moïse ne viendra qu'en troisième lieu, pour nous dire comment elles sont répandues et dispensées.

Il n'en est pas de ces personnages comme d'Abraham, qui, dans l'antiquité chrétienne, n'est représenté que par rapport à son sacrifice; outre le trait de leur vie qui a été saisi comme le plus frappant au point de vue donné, quelques autres circonstances de leur histoire ont été admises dans le cycle de l'art, et, outre leur valeur propre, elles doivent rejaillir sur la représentation où chacun d'eux est principalement mis en scène, pour en faire mieux comprendre la signification. Ainsi, après avoir vu Daniel empoisonnant le serpent sacré des Babyloniens, comme nous le remarquons de temps en temps sur les sarcophages, sur les fonds de verre, jusque sur les tablettes en ivoire de Brescia, on saisit mieux tout ce que veut dire son triomphe, lorsqu'on le voit si souvent sain et sauf au milieu des lions. Tandis que ces animaux se tiennent soumis et caressants à ses pieds, il élève vers Dieu sa prière d'action de grâces; assez souvent il occupe alors le poste d'honneur sur le monument. Il y figure si bien Jésus-Christ vainqueur de l'enfer et de la mort, que, sur quelques sarcophages, il est assisté de deux acolytes, comme le Sauveur lui-même est accompagné de ses Apôtres; et, à nos yeux, il n'est pas douteux qu'ils ne les représentent (les circonstances historiques que l'on aurait pu songer à rappeler par ce moyen devant se plier elles-mêmes à l'idée chrétienne). Cette interprétation s'applique spécialement au personnage d'Habacuc. On le reconnaît aux pains dont il est porteur: mais ces pains sont des pains eucharistiques; et Daniel étant dans une situation à n'avoir aucunement besoin d'aliments purement corporels, Habacuc, ordinairement, au lieu de le secourir, se range à côté de lui, comme l'un de ses ministres, en faisant partie de son cortége.

A mesure, cependant, qu'on se familiarise avec ces antiques images, on comprend mieux qu'elles n'emprisonnent pas la pensée et qu'elles se prêtent à une large élasticité d'interprétation. Parce qu'il représente Notre-Seigneur Jésus-Christ, Daniel n'en est que mieux l'image du chrétien au milieu des épreuves de cette vie, du martyr vainqueur des tortures, soit qu'il y survive, soit qu'elles lui assurent la délivrance de son âme. A ce titre, il est mis quelquefois en parallèle avec les jeunes Hébreux dans la fournaise, qui ont plus particulièrement cette double signification. Cela est si vrai que, sur les plaques d'ivoire de Brescia, on leur a substitué dans les flammes les sept frères Machabées, qui souffrirent effectivement le martyre.

Si l'espace nous le permettait, nous suivrions ces compagnons de la captivité de Daniel devant la statue de Nabuchodonosor; nous étudierions les rapports iconographiques établis entre eux et les mages

appelés près du Christ naissant; mais nous sommes obligé d'abréger.

L'histoire de Jonas est si connue, elle est si souvent répétée dans les monuments chrétiens, et d'une interprétation si facile, puisque Notre-Seigneur lui-même l'a donnée comme image de sa mort, de son séjour dans le tombeau et de sa résurrection, qu'elle nous arrêtera peu. On sait que, portée à son plus grand développement iconographique aux époques dont nous parlons, elle comprend quatre scènes. Le Prophète est représenté successivement lorsqu'il est précipité dans la gueule du monstre marin; lorsqu'il en ressort, après trois jours; lorsqu'il est à l'ombre du *cucurbite*, et lorsque, cette plante s'étant desséchée, il est en proie aux ardeurs du soleil : circonstances qui complètent l'idée de la résurrection par celles de la miséricorde divine et de notre rédemption. Omises le plus souvent, elles n'en servent pas moins de commentaires à la figure même du Prophète, de quelque manière qu'il apparaisse.

Les traits empruntés à l'histoire de Moïse sont bien plus nombreux, mais ils ont été pris séparément, et non pas associés dans un ordre régulier, dont Jonas eut peut-être seul alors le privilége. Moïse est représenté se déchaussant pour approcher du buisson ardent; il se montre alors seul, ou l'on aperçoit seulement devant lui la main divine, et cela même est rare. La pensée n'en est pas moins complète, et l'on considère qu'elle se rapporte au dépouillement, à l'abandon de soi-même auquel le néophyte est tenu, lorsqu'il approche de Dieu par le baptême. On voit encore Moïse apparaître pour présider au passage de la mer Rouge, où la pensée de la délivrance est si visible. Lorsque la manne vient à tomber du ciel, on doit songer à la nourriture eucharistique. Lorsqu'il reçoit la table de la Loi, la pensée est invitée à se porter vers la Loi évangélique, la Loi définitive, et déjà on entrevoit qu'il y a un autre Moïse figuré par le législateur des Juifs. Ce nouveau Moïse est saint Pierre, le chef du nouveau peuple de Dieu et le type du prêtre chrétien, à la voix duquel se répandent les eaux de la grâce, du sein de la pierre vivante qui est Jésus-Christ. Nous ne pouvons que confirmer, en le répétant, tout ce qui a été dit sur la signification de ce sujet, si fréquemment adopté dans les monuments chrétiens primitifs : le rocher frappé et donnant naissance à une source abondante d'eau vive.

Si aux sujets énumérés on en ajoute un petit nombre d'autres, — comme David armé de la fronde, Tobie chargé du poisson, Élie, représenté un peu plus souvent et avec plus d'extension, dans la scène de son enlèvement, — il ne restera que bien peu des figures bibliques employées dans le langage symbolique de l'antiquité chrétienne, qui soient passées sous silence; et comme il nous est aussi impossible de tout savoir que de tout dire, nous passons aux monuments d'une autre époque, qui nous montreront les mêmes figures sous une nouvelle physionomie.

II.

FIGURES BIBLIQUES ASSOCIÉES AUX FAITS ÉVANGÉLIQUES.

Il en est des cycles littéraires ou artistiques adoptés par une époque, par une école, comme du plan d'un discours. L'orateur met en relief certains moyens de démonstration, et il en délaisse d'autres d'égale valeur, par la seule nécessité où il est de se borner ou de choisir. David, que nous avons pu à peine mentionner, Jacob, Joseph, Josué, Samson, Salomon, Isaïe et bien d'autres figurent le Sauveur, les grâces de la Loi nouvelle, en beaucoup de cas, d'une manière non moins frappante qu'Abel, Noé, Abraham, Isaac, Moïse, Élie, Daniel, Jonas; et nous allons les voir, dans la suite des temps, exercer des droits qu'ils n'ont jamais perdus.

Sur les plaques d'ivoire de Brescia, où l'ordre des faits se combine avec l'ordre des idées, trois circonstances de la vie de Jacob : — la première rencontre de Rachel, la lutte avec l'Ange et la vision de l'échelle mystérieuse, — sont représentées sommairement, et de manière à donner, au contraire, une importance majeure au troupeau de la jeune fille qui sera mère de Joseph, ce qui ne doit pas avoir été fait sans intention. Ces images occupent une des frises de ce petit monument, concurremment avec des traits des histoires de Moïse et de Daniel, plus multipliés que dans les monuments précédents; puis vient l'histoire de Jonas, non plus entremêlée avec les faits du Nouveau Testament, mais leur étant associée de telle sorte, que ceux-ci occupent seuls, sur chaque plaque, le compartiment central, où ils sont représentés par des personnages de plus grande dimension.

La figure de Jacob prend une grande importance au moyen âge, à raison du rôle que ce Patriarche joue dans le cycle de la Nouvelle Alliance, où la préférence qu'il accorda à Ephraïm lorsque, bénissant les fils de Joseph, il croisa les mains, pour étendre sur lui la droite, préférablement à Manassès, son aîné, est considérée comme une image de l'élection de l'Église, substituée à la Synagogue. Dans la verrière de Bourges, cette scène occupant le sommet de la composition, Jacob y apparaît plus manifestement comme représentant Dieu lui-même. Loin donc qu'il y soit comme à son lit de mort, selon la lettre de l'histoire, il semble être là comme s'il ne devait pas mourir.

Nous avons eu occasion de décrire cette magnifique page d'iconogra-

phie chrétienne; nous rappellerons seulement en ce moment qu'*Isaac portant le bois de son sacrifice*, *Abraham prêt à l'immoler*, l'*Immolation de l'Agneau pascal*, la *Veuve de Sarepta et son fils*, *Moïse faisant jaillir l'eau du rocher*, l'*Adoration du veau d'or*, la *Délivrance de Jonas* et la *Résurrection opérée par Élisée*, y sont rangés dans cet ordre-là, qui est celui du *Portement de la croix*, du *Crucifiement* et de la *Résurrection* envisagés symboliquement, et auxquels ces sujets bibliques sont associés comme figures.

Si, du cœur du moyen âge, nous passons aux approches de sa fin, pour examiner d'autres verrières exécutées, non plus en France, mais en Allemagne, nous ferons observer que celles du monastère d'Hirschau, en Bavière, ont très-probablement servi de type aux *Bibles des Pauvres*, où quarante faits choisis du Nouveau Testament, — cinquante dans les dernières éditions, — sont accompagnés chacun de deux figures de l'Ancien Testament. En rapportant les plus remarquables de ces associations, nous mettrons suffisamment sur la voie du caractère donné, postérieurement au XIII[e] siècle, à ces sortes de figures dans l'iconographie chrétienne.

Nous ne reviendrons pas sur celles de ces figures qui sont antérieures au sacrifice d'Abraham; ce sacrifice lui-même est associé à celui de la croix (le serpent d'airain lui servant de pendant), avec cette particularité que, dans la scène évangélique, on a eu soin de représenter l'évanouissement de la sainte Vierge, pour la mieux mettre en rapport avec les sentiments du saint Patriarche, prêt à immoler son fils. Mais, de la sorte, on ne montrait que le côté douloureux du divin sacrifice; et une autre scène, où le côté du Sauveur est percé, en montre la souveraine efficacité. Alors c'est la création d'Ève, image de l'Église, et Moïse, faisant jaillir du rocher une fontaine d'eau vive, qui en deviennent les figures. Dans le tableau précédent, le Christ, portant sa croix, est accompagné d'Isaac, portant le bois de son sacrifice, et de la veuve de Sarepta, chargée de ses deux morceaux de bois qui ont pris la forme de croix, ici, justement comme dans les verrières de la Nouvelle Alliance : il est curieux de voir comment les mêmes données se sont ainsi conservées, en recevant des applications différentes [1].

Si nous suivons ensuite l'ordre des personnages bibliques, nous trouvons, en regard de la tentation de Notre-Seigneur, Ésaü tenté par un

1. Les textes qui accompagnent ces diverses images en feront mieux saisir la signification. Il est dit de Jésus portant sa Croix : *Fert Crucis hoc lignum Cristus reputans sibi dignum* ; d'Isaac : *Ligna ferens Criste te presignat puer iste* ; de la veuve : *Mistica sunt signa Crucis hec vidue duo ligna* ; de Jésus crucifié : *Eruit a tristi baratro nos Passio Christi* ; du sacrifice d'Abraham : *Signantem Cristum puerum pater immolat istum* ; du serpent d'airain:

plat de lentilles, au point de l'acheter de Jacob au prix de son droit d'aînesse. La vision de l'Échelle mystérieuse sert de commentaire à une des représentations finales, où, après le jugement, Dieu recueillera les âmes des élus dans son sein. Jacob, luttant contre l'Ange, vient dire que saint Thomas lutta aussi, en quelque sorte, contre Dieu, lorsqu'il refusa de croire à la Résurrection. Et le retour du saint Patriarche est donné comme une figure de celui de la sainte Famille, lorsqu'elle quitta l'Égypte.

Joseph, envoyé à ses frères qui vont le trahir, annonce la trahison de Judas et l'infâme marché qui en fut le prélude; et quand l'Apôtre apostat reçoit le prix de sa trahison, le fils de Jacob reparaît successivement vendu aux Ismaélites et à Putiphar. Descendu dans le puits, il figure l'ensevelissement du Sauveur.

Moïse et le buisson ardent, images de la maternité virginale, sont associés à la Naissance de Notre-Seigneur; le Passage de la mer Rouge, à son Baptême; le Rocher frappé, pour en faire sortir une eau jaillissante, à son côté ouvert, comme nous l'avons déjà dit; le Don de la manne, à la Cène; l'Adoration du veau d'or, au Séjour en Égypte; la Loi donnée, à la Descente du Saint-Esprit; les Espions chargés de la grappe de raisin, encore au Baptême du Sauveur, et la Verge fleurie d'Aaron, encore à sa Nativité.

L'Apparition de l'Ange, auquel Gédéon hésite à croire, vient compléter la signification que l'on veut attacher à l'incrédulité de saint Thomas; sa toison, arrosée de la pluie céleste, sert à célébrer le mystère de l'Annonciation. Samson, quand il terrasse un lion, est l'image du Sauveur descendant aux limbes; de sa résurrection, lorsqu'il enlève les portes de Gaza; et l'idole de Dagon, s'écroulant avec son temple, est donnée comme annonçant la chute des idoles, provoquée en Égypte par le séjour de la sainte Famille.

Samuel, offert à Dieu par sa mère, symbolise la Présentation de Notre-Seigneur et la Purification de la sainte Vierge. David triomphe en coupant la tête de Goliath, comme le vainqueur de la mort et de l'enfer en descendant aux limbes; il porte cette tête comme un trophée, la paix étant rendue au peuple de Dieu, lorsque le roi pacifique fait son entrée à Jérusalem. Le jugement de Salomon nous dit quelle sera la souveraine équité du jugement général; la visite de la reine de Saba vient avec l'adoration des Mages, et Bethsabée, appelée à s'asseoir à côté

Isti curantur serpentem dum speculantur; de Jésus percé de la lance : *De Cristo munda cum sanguine profluit unda;* d'Ève : *Femina prima viri de costa cepit oriri;* du rocher frappé : *Est sacramentum Cristi dans petra fluentem.* Kerver a substitué à ces textes, des passages de la Sainte Écriture, en regard des mêmes sujets reproduits presque tous dans ses vignettes.

de son fils et son roi, célèbre le couronnement de Marie par son Fils et son Dieu.

Le sacrifice d'Élie, attirant le feu du ciel, est une figure de la descente du Saint-Esprit. La résurrection qu'il obtient par ses prières, le même miracle opéré par celles d'Élisée, son disciple, sont les préludes de la résurrection de Lazare; et son enlèvement au ciel, concurremment avec celui d'Hénoch, sont appelés à faire cortége au mystère de l'Ascension. Naturellement, Jonas reparaît lorsque Notre-Seigneur est mis dans le tombeau, et, ensuite, quand il ressuscite. On ne comprend pas aussi facilement pourquoi les trois jeunes Hébreux dans la fournaise sont associés à la Transfiguration. Les textes donnent le mot de l'énigme, mais sans faire disparaître ce qu'elle a d'un peu tendu. Ils nous apprennent que les jeunes Hébreux au nombre de trois, ayant glorifié Dieu au milieu des Gentils, sont considérés, en raison de ce nombre, comme la figure des trois Apôtres témoins de la gloire divine dont fut revêtu le Sauveur sur le Thabor [1]. Quand on voit Esther, couronnée par Assuérus, accompagner le couronnement de Marie, on ne sent le besoin, au contraire, d'aucun commentaire.

Parmi les figures bibliques négligées dans les premières éditions de la *Bible des Pauvres*, mais qui se trouvent dans les *Heures* de T. Kerver, nous avons remarqué Balaam, appelé, malgré lui, à faire une vraie prophétie. On l'applique à la naissance de la Mère de Dieu, qui ouvre toute la série de ces représentations, tandis que celles de la *Bible des Pauvres* commencent par l'Annonciation seulement. On a représenté le Prophète au moment où l'Ange l'oblige à s'arrêter dans une voie où il n'aurait prophétisé que des mensonges. Le martyre d'Isaïe a aussi trouvé dans la plus récente de ces séries une place qu'il n'avait pas dans la plus ancienne; elle lui est donnée à côté de la scène où Jésus est cloué à la croix, et, pour plus de similitude, le Prophète est attaché à un arbre [2]. Les *Speculum humanæ salvationis* nous fourniraient encore, si nous voulions les

1. Voici les textes : Pour la Transfiguration : *Ecce Dei natum cernunt tres glorificatum ;* pour les trois Hébreux : *Panditur en iste gentili glòria Christi.* Abraham prosterné devant les trois Anges, qui apparaissent en tout semblables, avec ce texte : *Tres contemplatur Abraham solus veneratur,* montre que c'est le nombre trois auquel on s'est attaché. On a dû se rappeler cet autre texte : *Tres sunt qui testimonium dant.* (Ep. Joan.)

2. La composition de ce petit tableau est, d'ailleurs, assez peu heureuse : la scie, au lieu d'être engagée de manière à ôter la vie au Prophète, ne va lui enlever qu'un lambeau de chair, dont à la rigueur il pourrait se passer : aussi subit-il l'opération d'une manière fort indifférente. Le dessinateur a quelquefois été plus heureux dans la même série, pour la Transfiguration, par exemple, et l'Apparition des trois Anges, dont nous venons de parler. Dans la première, le Christ est soulevé d'une manière douce et sentie, et les trois têtes

parcourir, d'autres applications analogues; nous n'en relèverons qu'une seule, qui est faite à la Descente de croix, envisagée au point de vue de la douleur de Marie : on le comprend d'autant mieux qu'à côté, la robe de Joseph est rapportée à Jacob.

Notre tâche serait fort allongée, si nous recherchions les figures bibliques dont l'emploi a été fait isolément, dans les monuments de l'art; elle le serait démesurément, si nous rapportions en combien de manières cet emploi pourrait s'étendre, d'après les saints Pères et les commentateurs des saintes Écritures. Nous aurons atteint notre but, si nous en avons donné une idée. A cet effet, avant de passer à l'étude des *Bibles historiales*, qui nous montreront ce thème de représentations exploité à un autre point de vue, nous redirons un mot du rôle que jouent un certain nombre des plus illustres personnages de l'Ancien Testament dans la statuaire de nos cathédrales, concurremment avec quelques-uns de ceux de l'Évangile. Ainsi, celle de Chartres nous montre réunis à la façade septentrionale, sur les parois de la porte centrale, d'un côté : Melchisédech, Abraham, Moïse, Samuel et David; de l'autre : Isaïe, Jérémie, le vieillard Siméon, saint Jean-Baptiste et saint Pierre. Nous les avons sommairement décrits dans la partie de nos études consacrée à l'iconographie de la sainte Vierge, vu qu'ils sont réunis comme figures, précurseurs ou représentants du divin Fils de Marie, et, à ce titre, pour lui rendre honneur à elle-même. Élie, Élisée, Gédéon, Samson, Salomon, la reine de Saba, Judith, Jésus, auteur de l'*Ecclésiastique*, figurent en d'autres parties du même ensemble, pour participer aux développements des mêmes pensées. On les retrouve les uns et les autres, pour la plupart, ou d'autres personnages d'un caractère équivalent, à Reims, à Amiens; ils n'y sont pas toujours en des rapports aussi étroits avec l'image de la Vierge-mère. A Amiens, une série de Prophètes, très-développée, se rapporte plutôt au Christ central, représenté en souverain Juge; mais, d'autre part, Salomon et la reine de Saba, rangés à la suite des rois mages, en regard de l'*Annon-*

d'Apôtres sont comme en extase. Somme toute cependant, cette série ne vaut pas celles de la Création et de l'Apocalypse, qui figurent aussi dans les *Heures* de Kerver; et celles-ci, dans leur ensemble, sont bien inférieures aux publications de Simon Vostre, où nous n'avons pas rencontré d'autres figures bibliques que l'histoire de Joseph, rendue historiquement. Les estampes de la *Bible des Pauvres*, dans leur grossièreté, ne manquent pas d'originalité. Moïse s'en allant à la tête du peuple de Dieu, après avoir passé la mer Rouge, et laissant Pharaon et son armée se débattre dans les flots, a une allure de marche triomphante qui va bien à la circonstance. Gédéon, à genoux devant l'Ange qui lui apparaît, et, en avant de sa toison, armé de pied en cap, fait l'effet d'un noble et preux chevalier. Nous aimons moins David, sorte de nain barbu, qui, en combattant Goliath, semble avoir pour adversaire une espèce d'ogre.

ciation et de la *Présentation*, sous le porche consacré à la Mère de Dieu, lui reviennent manifestement. Dans tous les cas, ils apparaissent tous comme figurant, annonçant, expliquant tout ce que nous devons penser ou attendre du mystère de l'Incarnation ; il était donc nécessaire de les rappeler en ce moment. Néanmoins, comme, outre ce qui en a déjà été dit, ces statues, prises chacune en particulier, ont un caractère plus personnel que des scènes où les mêmes personnages seraient mis en action, et comme les petites représentations qui leur correspondent au-dessous de beaucoup d'entre elles sont l'accessoire des statues, nous croyons plus à propos de ne pas épuiser dès à présent un sujet qui devra retrouver une place dans la partie de l'iconographie des Saints destinée aux Patriarches et aux Prophètes.

III.

LES BIBLES HISTORIALES.

Dans les monuments dont nous venons de nous occuper, le réseau qui lie les représentations est tout évangélique, soit que l'on suive l'ordre des faits du Nouveau Testament, soit qu'on s'attache à l'enchaînement des vérités chrétiennes, ou de quelqu'une d'entre elles. Les Bibles historiales ou moralisées sont des commentaires illustrés des saintes Écritures, dans le goût de Pierre Comestor, et plus ou moins directement conformes à son texte, quelquefois très-abrégé, au point que les miniatures occupent, dans le livre, beaucoup plus d'espace que le texte lui-même. Mais on y suit toujours l'ordre même des Livres sacrés, en commençant par les plus anciens, et ce sont les significations morales ou figuratives qu'on leur applique qui offrent la plus grande diversité.

Le plus remarquable des monuments de ce genre que nous ayons vu à la Bibliothèque nationale est connu sous le nom d'*Emblemata biblica*, et il est du XIIIe siècle. Malheureusement, le volume que nous possédons n'est qu'une partie de ce bel ouvrage : il ne commence qu'au Livre de Job [1] ; et pour nous faire une idée de ce genre de commentaire emblématique, qui eut, ce n'est pas douteux, une sérieuse importance dans l'iconographie du moyen âge, nous nous attachons d'abord à deux autres manuscrits, l'un du XIVe siècle, réputé avoir appartenu à la reine Jeanne

1. Le manuscrit, autrefois coté lat. 37, porte depuis le remaniement des numéros lat. 11,560. Il ne contient même pas le commencement du Livre de Job. Il est dit, sur la couverture, que M. de Gérente a vu à Oxford (*Bibli. Boldeienne*) et au *British museum* deux volumes qui semblent appartenir au même ouvrage.

d'Evreux, l'autre du commencement du xve [1], tous deux remarquables par leurs miniatures. Cette seconde Bible historiale, beaucoup plus étendue, plus complète, et que nous avons eu déjà assez souvent l'occasion de citer, nous servira principalement de guide; elle porte le texte sacré en latin, et les explications sont en français. La Bible de Jeanne d'Evreux ne contient, avec les miniatures, que des explications en français.

Nous allons voir immédiatement, aux folios 4 v° et 5 de la Bible historiale, quelle est, relativement à Hénoch et Noé, la manière de procéder. Sur ce texte : *Ambulavit Enoch*, etc., il est dit : « Dieu qui transporta Enoch « signefie Jesus-Christ qui transporta les siens en la gloire du ciel » ; et l'on voit Notre-Seigneur qui, prenant saint Paul de la main gauche, lève la droite sur sa tête. Saint Pierre suit avec les autres Apôtres. Puis voici Noé, auquel Dieu dit d'entrer dans l'arche avec son épouse et ses enfants. « Noe signefie Jhu Crist », dit le commentaire, « l'epouse est la Vierge « Marie, sa Mesnie (*familia*) sont les Apotres, qui sont délivrés des flots « de ce monde par la foy religieuse » ; et la miniature représente le couronnement de la sainte Vierge : à droite et à gauche sont les Apôtres, saint Pierre avec sa clef, et saint Paul avec son épée. Lorsque Noé ouvre la fenêtre de l'arche : « Noe, que Diex delvra de si grand peril », est-il dit, « signefie tout bon cretien qui persevère en ferme foy, lequel Diex « delivre de tout peril pour la fermete de sa foy » ; et l'on voit la miniature publiée précédemment (T. II, p. 158), où trois chrétiens, dans une barque, sont secourus par saint Pierre.

Passant à Abraham, nous lisons dans la Bible de Jeanne d'Evreux (fol. 16 v°) : « Ce qu'Abraham baille si grand avoir à Eliézer segnefie le « père del ciel qui baille le grant avoir, c'est l'Evangile ad diciple por « querre femes, Jhu Crist son fils, ce est sainte Eglise » ; et saint Pierre reçoit le don de l'Évangile des mains de Notre-Seigneur. Dans la Bible historiale, la miniature, appliquée à un texte qui ne diffère que dans les termes (fol. 8), représente Dieu dans le ciel, donnant aussi un livre; l'Église couronnée est à sa droite, à sa gauche un groupe d'Apôtres, saint Pierre et saint Paul en tête.

Vient l'histoire de Joseph : son triomphe signifie l'Ascension; remplit-il les greniers de l'Égypte, ou, comme dit la Bible de Jeanne d'Evreux, « ses granches », il « segnefie Jhu Crist qui emplit ses Apotres, à la Pentecoste, de sa grace »; et la Descente du Saint-Esprit est représentée.

1. Bibl. nat., suppl. fr., 632 [4] R. Bibles et figures, avec explications, in-4°. F. R. 166, 6829, *Biblia sacra*, in-8°. Nous l'appellerons simplement *Bible historiale*, et la précédente *Bible de J. d'Évreux*. Celle-ci ne va pas au delà du Livre des Juges.

Benjamin est la figure de saint Paul. « Ruben », est-il dit dans le même manuscrit, « offre Benjamin avant Joseph senefie ce que li angle offrirent saint Pou devant Jhu Crist et Jhu Crist le recoit » ; et l'on voit le saint Apôtre tenant son épée et conduit par un Ange, qui le présente à Notre-Seigneur.

Dans la Bible historiale, comme application de ce texte : *Filii Jacob adduxerunt Benjamin*, saint Paul est renversé sur le chemin de Damas. La coupe de Joseph est-elle mise dans le sac de Benjamin, « ceci segnefie « que l'evangile est mis au cuer sainct Pol par especial » ; et voici saint Paul qui médite sur le livre sacré, sous l'inspiration de la divine Colombe volant à son oreille (T. I, p. 113).

Jacob quitte-t-il la terre de Chanaan pour venir rejoindre Joseph en Égypte, il « senefie monsignor saint Pere qui laisse la vielle loi ». Arrivons-nous à Moïse et au passage de la mer Rouge, ces mots du texte sacré : *Extende manum tuam super mare et divide illud : ut gradiantur filii Israël in medio mari*, etc. [1], sont interprétés dans ce sens, que Moïse, en frappant la mer, la divise en douze parties pour le passage des douze tribus, ou, comme dit la Bible de Jeanne d'Evreux (fol. 62), les douze « ligniées », et celles-ci « senefie les XII apostres qui cherchent les « XII parties del monde, et Jhu Crist les conduit ». Jésus-Christ, guidé lui-même par la main de Dieu, apparaît, en effet, avec les douze Apôtres, en avant desquels sont saint Pierre et saint Paul. Pharaon submergé est la figure du diable ; et, après l'avoir représenté en personne avec son armée, comme une cavalcade de chevaliers, la miniature, dans la scène voisine, les montre changés en une cavalcade de démons. Moïse reçoit-il les Tables de la Loi, ceci signifie que Notre-Seigneur a donné, par saint Pierre et par ses successeurs, lois, mandement et décrétales ; auxquelles choses le peuple est tenu d'obéir ; et Dieu, du haut du ciel, donne une clef que saint Pierre reçoit sur son manteau (Bible historiale, fol. 27).

En poursuivant l'étude de ces figures, nous verrions que, pour la plupart, elles se rapportent à la prédication évangélique. Élisée fait tirer au roi d'Israël des flèches de son arc par une fenêtre, comme signe de la victoire que ce prince remportera sur le roi de Syrie [2] : « Ceci segnefie la saiete de divine predication » ; et Notre-Seigneur apparaît avec saint Pierre, celui-ci comme type du prédicateur, et un groupe de fidèles auxquels il a mission d'annoncer la parole divine. Après la captivité de Babylone, les Juifs reconstruisirent le temple de Jérusalem : c'est encore une image de la prédication, qui édifie : saint Pierre prend la parole, un groupe

1. Exod., XIV, 16.
2. Reg., XIII, 17.

nombreux l'écoute avec attention. Le jeune Tobie et Sara sont trouvés vivants le lendemain de leur union : nouvelle prédication de saint Pierre.

Si nous nous reportons vers les psaumes, les livres sapientiaux et ceux des Prophètes, le manuscrit des *Emblemata biblica* nous offrira des images analogues, mais d'un caractère généralement plus élevé, en ce sens qu'elles se rapportent de préférence à des vérités plus fondamentales. Nous proposant de consacrer un paragraphe spécial aux psaumes et aux autres livres qui ne comportent, même dans le sens direct, que des représentations emblématiques, nous nous contenterons d'appliquer ici l'observation que nous venons de faire sur quelques passages des Prophètes.

Sur ce texte d'Isaïe : *Egredietur virga de radice Jesse*[1], pour le sens direct, on a représenté Jessé endormi, un arbre, le Saint-Esprit qui descend, Isaïe et d'autres personnages qui contemplent ce spectacle ; et, comme application emblématique, apparaît la naissance du Sauveur, avec le Saint-Esprit encore, au-dessus du divin Enfant.

Isaïe, également représenté en personne, porte l'Enfant Jésus sur ses genoux, en regard d'un groupe de fidèles, comme illustration directe de cet autre texte : *Ecce servus meus suscipiam eum : electus meus*, etc. [2]. Le commentaire ajoute que Dieu le Père, en cette circonstance, parle du Christ, qui s'est incarné et s'est rendu obéissant jusqu'à la mort : *In hoc loco loquitur Deus pater de* Xpo, *qui assumpsit carnem suam et fuit obediens usque ad mortem*. La miniature montre Jésus-Christ attaché à la croix, et tenant cependant le sceptre de sa royauté ; Dieu le Père, au-dessus, dirigeant la main vers lui avec complaisance ; le Saint-Esprit descendant sur sa tête.

Au contraire, ce texte de Jérémie : *Ego plantavi vineam*[3], est appliqué aux plantes qui germent individuellement au sein de l'Église, c'est-à-dire aux Saints, et, dans la circonstance, sainte Catherine, en présence de sa roue qui se brise, a été choisie pour en offrir le type. Mais, plus loin, dans les *Lamentations*, en regard de ces paroles : *Torcular calcavit Dominus*[4], on revoit Jésus-Christ lui-même ; il est attaché à sa croix ; l'Église personnifiée est à sa droite, et le démon vaincu s'enfuit. Et, en regard de celles-ci : *Circum ædificavit adversum me*[5], l'Église reparaît, assise, et menacée d'une épée par un personnage couronné.

Nous empruntons à Ézéchiel une application faite de nouveau dans

1. Is , XI, 1.
2. Is., XLII, 1.
3. Jer., II, 21.
4. Jer., *Lament.*, I, 15.
5. *Id.*, III, 7.

l'ordre moral, et non plus dans l'ordre dogmatique. *Ego sedebam*, dit le Prophète, *in domo mea, et senes Juda sedebant coram me* [1], et le commentaire répond : *Sedere in domo est quando conscientia alicujus quiescit et debet excitari*. En conséquence, sous les ordres de Dieu, qui apparaît au ciel, saint Pierre portant la croix, saint Paul son épée levée, s'avancent, pour le réveiller, vers un moine endormi, qui laisse tomber son livre sur ses genoux.

Afin de comprendre les quatre grands Prophètes dans ces mentions sommaires, nous rapporterons encore l'application emblématique, faite à saint Paul, de la vision où l'archange Gabriel apparaît à Daniel [2]. En regard du Prophète prosterné, saint Paul, dans le petit tableau correspondant, est renversé. Lorsque Daniel est relevé par la main de l'Ange, saint Paul est guéri de son aveuglement. Daniel reparaît en présence de deux Anges : saint Paul alors prêche à son tour l'Évangile. Pour compléter cet ensemble, qui remplit déjà six tableaux, on voit, en deux autres, qui en portent le nombre à huit, Susanne résistant aux suggestions des vieillards, et l'Église triomphant des hérétiques, qui tentent aussi, mais toujours en vain, de la faire tomber dans leurs piéges séducteurs.

IV.

MORALITÉS APPLIQUÉES AUX PSAUMES ET AUX LIVRES SAPIENTIAUX.

Les circonstances historiques qui ont donné lieu aux chants du Roi-Prophète, et encore plus celles qui ont fait écrire les livres sapientiaux, s'effacent si facilement devant leur signification prophétique et morale, que les calligraphes et les enlumineurs chargés de les *historier* étaient parfaitement fondés à ne les envisager qu'au point de vue plus élevé où, généralement, les commentateurs se sont placés pour les interpréter ; mais nous regrettons, avec le P. Cahier [3], qu'ils se soient attachés souvent à matérialiser l'image dont le poëte n'avait pris que la fleur, et cela au point de tomber quelquefois dans le rébus et la charge. Il nous suffit, d'ailleurs, de signaler le défaut ; et ce genre d'interprétation admis, nous pourrions, au contraire, quelquefois trouver du charme et une réelle mesure de vérité dans l'emploi naïf qui en a été fait depuis le IXe siècle au

1. Ezéchiel, VIII, 11.
2. Dan., X.
3. *Mélanges d'Archéol.*, T. I, p. 251, pl. XI, XLV,

moins et pendant tout le moyen âge. Ne pouvant en parler que très-peu, nous préférons faire porter nos observations là où nous trouvons le mieux des sujets d'édification.

Le P. Cahier, qui nous a frayé les voies de cette partie de notre étude, avait d'abord tenté une explication très-ingénieuse d'une scène représentée sur la couverture en ivoire du psautier de Charles le Chauve; il l'a abandonnée depuis, reconnaissant qu'il fallait y voir la mise en scène du psaume LVI : *Miserere mei Deus, miserere mei.* C'est à M. Paul Durand que revient l'honneur d'avoir tranché la question [1], en comparant cet ivoire avec un dessin à la plume, sur le même sujet, qui se trouve dans un psautier du *British museum.* Ce manuscrit est réputé anglo-saxon, à Londres; il est plus sûr de le dire de la période carlovingienne, sans désignation plus précise d'époque et de provenance. Le P. Cahier lui compare, pour le système des compositions, le psautier du XIIIe siècle de la Bibliothèque nationale, que nous avons déjà cité, et sur lequel notre attention doit se fixer encore plus dans ce moment.

Sur le petit bas-relief dont nous parlons, on voit comme signe principal un Ange assis sur un trône, ou plutôt sur un lit de parade, dont l'idée pourrait se rapporter au mot *dormivi* du psaume; il tient sur ses genoux une figure d'enfant menacée par deux lions furieux. C'est l'âme du Prophète qui est ainsi représentée, conformément à ces paroles : *In te confidit anima mea* (v. 1), « Mon âme a mis en vous sa confiance »; *Eripuit animam meam de medio catulorum leonum; dormivi conturbatus* (v. 5), « Il a arraché mon âme du milieu des jeunes lions; j'ai dormi plein de trouble ». L'Ange, qui la protége de ses ailes, est une traduction de ces mots : *In umbra alarum tuarum sperabo* (v. 2), « J'espérerai à l'ombre de vos ailes », en même temps qu'il exprime le secours divin demandé et obtenu.

Dans le dessin du psautier anglais, l'Ange est suspendu au-dessus d'une sorte de puits, et il a saisi par le milieu du corps l'âme qui allait tomber dans l'abîme : *Foderunt ante faciem meam foveam,* « Ils ont creusé une fosse devant moi » (v. 9). Cette âme est ici représentée par une figure d'adulte; les deux lions se voient aussi. De part et d'autre, on aperçoit, de plus, des hommes armés de lances, d'arcs et de flèches : *Filii hominum dentes eorum, arma et sagittæ,* « Les enfants des hommes ont des dents qui sont comme des armes et des flèches » (v. 6); d'autres sont tombés à la renverse : *Et incidaverunt in eam (foveam),* « Et ils y sont eux-mêmes tombés » (v. 9). Le Sauveur, enfin, apparaît, au milieu d'une auréole, dans les régions célestes, et entouré de sa cour : *Misit de cœlo et liberavit*

1. *Revue archéol.*, T. V.

me (v. 4), « Il a envoyé du ciel son secours » ; *Exaltare super cælos Deus* (v. 14), « Que votre gloire, ô mon Dieu, soit élevée au-dessus des cieux ! » Il n'y a rien, ce nous semble, dans ces compositions, qui ne soit en rapport avec l'élévation des pensées exprimées dans le psaume.

Dans le psautier de la Bibliothèque nationale, si nous nous attachons au psaume LIX : *Deus repulisti nos*, nous remarquons d'abord dans la miniature une scène de massacre et d'incendie ; elle paraît répondre au deuxième verset : *Commovisti terram et conturbasti eam*, « Vous avez ébranlé la terre, et vous l'avez toute troublée » ; et comme tout le psaume est plein d'une pensée de combat et de victoire sur les ennemis de Dieu et de l'Église, on voit ensuite un partage entre les bons et les mauvais Anges : saint Michel, dans le haut de ce second tableau, est entouré des Anges fidèles ; les Anges de Satan, après leur défaite, sont groupés au-dessous. Trois autres divisions occupent une rangée inférieure : dans la première apparaît un groupe de martyrs ; dans la seconde, un groupe de saints évêques, cardinaux, moines : ce sont les confesseurs ; la dernière division est remplie par une image du ciel : Notre-Seigneur Jésus-Christ et sa sainte Mère en occupent le sommet ; les Saints sont rangés à droite et à gauche, au-dessous, avec saint Pierre et saint Paul à leur tête. Ces diverses catégories de Saints semblent être placées là comme interprétation du neuvième verset, où sont énumérées les contrées comprises dans le royaume divin, ou, ce qui revient au même, les tribus du peuple de Dieu : *Meus est Galaad et meus est Manasses, et Ephraïm fortitudo capitis mei*, « Galaad est à moi, aussi bien que Manassès, et Ephraïm est la force de ma tête ». Le Paradis, qui vient après, répond à l'idée d'une victoire définitive assurée à Dieu, à l'Église et aux Saints.

De pareilles idées de lutte, de séparation et de victoire sont celles qui dominent dans la plupart des miniatures de ce manuscrit, sur lesquelles ont porté nos observations. Et souvent elles ne paraissent se fonder que sur un seul verset, dont l'artiste a pris à tâche de développer la pensée. Celle que nous avons publiée (T. I, pl. IX) comme une des plus remarquables, revient, on ne peut mieux, à ces termes ; elle est associée au psaume LXIV : *Te decet hymnus Deus*, et ce sont les versets 4 et 5 qui lui servent de point d'appui : *Beatus quem elegisti et assumpsisti ; inhabitabit in atriis tuis. Replebimur in bonis domus tuæ*, « Heureux celui que vous aurez choisi et pris à votre service ; il demeurera dans vos parvis. Nous serons remplis de biens dans votre maison ». Celui qui a été choisi avec une prédilection particulière, c'est saint Paul, dont on a représenté la conversion et la vision dans les hauteurs célestes. Les idées de maison de Dieu, de récompense, appelaient à la suite la création de la femme, représentant la fondation de l'Église, le don de la Loi divine, qui revient

aussi à cette fondation, considérée sous le rapport de la doctrine; puis le partage entre les Saints remplis de biens dans la maison de Dieu, et les réprouvés qui rendent leur bonheur plus sensible par le contraste du lieu du supplice où eux-mêmes sont plongés [1].

Revenant aux *Emblemata biblica*, nous nous arrêtons aussitôt au psaume II, *Quare fremuerunt gentes*, comme nous donnant une assez juste idée de la manière dont le miniaturiste a procédé dans l'*illustration* de ces chants sacrés. Dans la miniature qui se rapporte au texte, David lui-même apparaît sur un trône, où quatre rois forment un groupe, se concertant pour l'attaquer. La miniature emblématique représente Notre-Seigneur Jésus-Christ sur la croix, entre le porte-lance et le porte-éponge, avec un bourreau qui lui enfonce les clous dans les mains, et en fait jaillir du sang. Au psaume IX, *Confitebor tibi.... narrabo*, est associée, comme emblème, la composition symbolique, publiée aussi dans notre premier volume (p. 52), où l'Enfant Jésus accueille l'Église et repousse la Synagogue. Nous n'avons pas dit alors que, pour commenter le sens direct, l'artiste avait aussi représenté l'Enfant Jésus, mais couché dans la crèche, accompagné de la sainte Vierge et de saint Joseph, avec le bœuf et l'âne; David étend le bras vers lui, pour le montrer dans son langage prophétique; car ce sont là les merveilles de Dieu qu'il veut raconter : *Narrabo mirabilia tua.*

Le psaume XXVI, *Dominus illuminatio mea*, auquel se rapporte la miniature du Christ, prêtre et roi, élevé sur la croix — que nous avons aussi publiée (T. II, p. 392), — a été interprété d'abord dans un sens direct, plus personnel à David ; la première miniature qui lui est associée représente son sacre par Samuel, ce qui nous semble avoir trait au verset 6 où il est dit : *Et nunc exaltavit caput meum super inimicos meos*, « Et dès maintenant il a élevé ma tête au-dessus de mes ennemis ». Cette élévation est interprétée comme étant surtout celle de l'onction sacrée ; et cette pensée admise, elle a été développée comme nous l'avons vu dans la miniature emblématique.

Nous citerons encore les deux miniatures du psaume LXXXIV : *Benedixisti Domine terram tuam* ; ces paroles qui suivent : *Avertisti captivitatem Jacob. Remisisti iniquitatem plebis tuæ*, « Vous avez délivré Jacob de sa captivité, vous avez remis à votre peuple son iniquité », nous font parfaitement comprendre que le commentateur ait pu dire : *Psalmus iste*

1. Nous avions remarqué, en prenant nos notes, que cette miniature n'était plus de la même main que celles du commencement du manuscrit, sur lesquelles portent surtout les observations du P. Cahier, quant à la manière souvent puérile avec laquelle on a rendu matériellement les figures de langage employées par David.

loquitur de primo adventu, « ce psaume parle du premier avénement ». En conséquence, c'est de nouveau la Nativité de Notre-Seigneur qui est représentée pour le sens direct, et la composition emblématique nous montre un prêtre à l'autel, devant une grande hostie, dans laquelle apparaît l'Enfant Jésus, en présence d'un groupe de fidèles qui lèvent les mains. (T. II, p. 307.) On remarquera encore que la Transfiguration est associée au psaume XX, *Domine in virtute tua*, ce qui semblerait être motivé par le verset 6, *Magna est gloria ejus*, « sa gloire est grande » ; la Descente du Saint-Esprit, au psaume CXXXII, *Ecce quam bonum*, qui est chanté aux bénédictions du Saint-Sacrement, le jour de la Pentecôte. On en comprend facilement la raison, quand l'on songe à ce baume sacré qui inonde la tête d'Aaron, *sicut unguentum in capite quod descendit in barbam, barbam Aaron.*

La manière d'interpréter et d'illustrer les livres sapientiaux ne diffère pas de celle qui est employée pour les psaumes. Sur ces mots du livre des Proverbes (IX, 3) : *Misit ancillas suas ut vacarent ad arcem*, « Elle a envoyé ses servantes afin qu'elles accomplissent leurs travaux aux murailles de la forteresse », on a représenté, comme emblème, la vocation de saint Pierre et de saint André ; ils sont encore dans leur barque, et ils vont en sortir à la voix de Notre-Seigneur, placé sur le rivage. Nous arrêtant à cet autre passage du même livre : *Statera dolosa abominatio est apud Deum* (XI, 1), « La balance trompeuse est en abomination devant Dieu », nous voyons comme illustration du sens direct, un juge qui tient deux balances, devant lui un moine qui prie : ce devait être la victime de son injustice ; mais la prière de l'humble religieux est entendue. Dieu, le vrai juge, apparaît dans le ciel, et dans le bas, la gueule béante de l'enfer est prête à engloutir le juge inique. L'illustration réputée plus emblématique, ne l'est peut-être pas davantage; mais la pensée s'élève en s'appliquant à l'Église. Elle est représentée par saint Pierre et une forteresse crénelée, dans laquelle c'est maintenant lui qui prie, et Notre-Seigneur, accompagné d'un Ange, au sommet du donjon, a déjà livré au bourreau, c'est-à-dire au démon, un roi prévaricateur. Son crime était consommé, car on voit un malheureux, condamné injustement — un martyr, sans doute, — dont la tête a été tranchée. Le coupable à demi précipité dans la gueule infernale, est déjà nu et dépouillé ; s'il lui reste une couronne, c'est pour dire quel il a été, et son éternel supplice est commencé.

Au commencement du livre de la Sagesse, sur ces mots : *Diligite justitiam, qui judicatis terram, sentite de Domino in bonitate et in simplicitate cordis quærite illum* (I, 1), « Aimez la justice, vous qui jugez la terre, etc. », on a représenté, dans la miniature que nous publions, la justice nimbée de vert, qui tient la balance en présence d'un roi, assis pour juger

entre deux plaideurs ; elle lève la main vers Dieu qui tient une épée d'une main, une colombe de l'autre.



9

La Justice de Dieu.

Un peu plus loin (III, 1), le même livre nous donne l'exemple d'une application du texte sacré, faite à un Saint en particulier : à saint Barthélemy, dont le martyre est représenté en regard de ces mots : *Justorum animæ in manu Dei sunt*, « Les âmes des justes sont dans la main de Dieu » ; plus le supplice du Saint Apôtre écorché tout vivant fut cruel, plus la pensée de la protection divine est consolante, par rapport à lui et à tous les chrétiens, quand ils sont persécutés.

Dans le *Cantique des Cantiques*, les compagnons de l'Epoux sont les commensaux de Notre-Seigneur Jésus-Christ, *sodales Christi*, c'est-à-dire les Saints. Ainsi, comme emblème appliqué au commencement du premier chapitre, la miniature représente d'abord une grande croix ; à son sommet, dans le ciel, le Sauveur se montre entre deux Anges : c'est là le roi, *in accubuitu suo* ; et sous les bras de la croix, on voit d'un côté saint Pierre et saint Laurent, de l'autre saint Paul et saint Etienne, les Apôtres et les Martyrs. Lorsque les compagnes de l'Epouse, célébrant sa beauté, comparent sa tête au Carmel, et ses cheveux à la pourpre du roi (VII, 5), il est dit que les bassins où ils sont teints de cette précieuse couleur, sont

les cœurs des fidèles, qui se pénètrent des souvenirs de la Passion ; et l'on représente le martyre de saint Laurent. Plus loin, l'Epouse prend la parole et appelle son bien-aimé : « Levez-vous », lui dit-elle, *surge, dilecte mi* (*id.* 11) ; le commentateur n'a pas appliqué ces paroles dans le sens que l'Epoux céleste vienne à celle qui l'appelle, mais comme une invitation à s'élever dans la gloire ; et c'est l'Ascension qui est représentée. La sainte Vierge est au milieu des Apôtres, et saint Paul se fait reconnaître à côté d'elle ; car il s'agit de représenter le mystère qui se perpétue, et non les circonstances du fait qui s'est accompli à son jour.

Cet épithalame sacré a été l'objet d'une de ces publications de la Xylographie, dont la vogue fut d'un si grand stimulant pour provoquer l'invention définitive de l'imprimerie, au moyen des caractères mobiles. Dans ces estampes du XVe siècle, on s'est beaucoup plus attaché à l'allégorie directe, de telle sorte que l'Epoux et l'Epouse sont bien manifestement Jésus-Christ et l'Eglise. Notre-Seigneur n'est caractérisé que par son nimbe crucifère ; mais, sans revêtir son type de figure personnel, il apparaît, d'ailleurs, seulement comme un jeune et riant Epoux, et de même l'Eglise, caractérisée par son nimbe et sa couronne, ne porte aucun autre attribut. Dans une seule circonstance, elle semble se confondre avec la Sainte Vierge s'élevant au ciel dans une auréole flamboyante ; en présence des filles de Jérusalem, charmées d'admiration, elle dit alors : *Nigra sum sed formosa* (I, 4), « Je suis noire mais je suis belle » ; et ses compagnes répondent : *Caput tuum ut Carmel* (VII, 5), *collum tuum sicut turris eburnea* (*id.* 4), « Votre tête est comme le Carmel, votre cou comme une tour d'ivoire ». Fait-on dire au céleste Epoux : *Pone me ut signaculum super cor tuum* (VIII, 6), « Mettez-moi comme un sceau sur votre cœur », on le fait asseoir sur son trône, et il remet à l'Epouse un scel elliptique proportionnellement gigantesque, où l'on voit les mystères de la Sainte Trinité et de la Rédemption, représentés à la manière ordinaire ; la croix où repose le Sauveur est soutenue par Dieu le Père, le Saint-Esprit repose sur ses branches, l'Epouse, à genoux, reprend, en soutenant pour sa part l'emblème sacré : *Fuge, dilecte mi* (VIII, 14), *quia fortis ut mors dilectio* (*id.* 6), « Fuyez, mon bien-aimé, parce que l'amour est aussi puissant que la mort » !

V.

COMPOSITIONS HISTORIQUES APPLIQUÉES A L'ANCIEN TESTAMENT.

Nous touchons aux limites assignées à cette *Etude*, particulièrement consacrée à la dernière période de l'Ancien Testament. Nous avons hâte

d'arriver à l'accomplissement des mystères dont il était la préparation; et cependant nous voyons devant nous toute la longue histoire qui se déroule depuis le sacrifice d'Abraham, rapporté au chapitre XXII de la Genèse, jusqu'aux derniers livres des Machabées. Elle offrirait à elle seule la matière de tout un livre, si l'on voulait passer en revue les œuvres d'art dignes d'attention, où l'on a représenté, soit isolément, soit par séries, un si grand nombre de faits importants, et les actions de tant de saints et illustres personnages. Mais aussi, dès qu'il s'agit de représenter les choses comme elles se sont passées, ou du moins telles qu'on peut les supposer, et selon l'ordre de leur production, autant que le comporte la nature des moyens plastiques, il suffit ordinairement, pour guider l'artiste, des règles générales de l'art. Pour lui, alors, comme pour tous ceux qui peuvent être appelés à diriger ou juger ses œuvres, la connaissance de l'histoire importe plus que celle de ses représentations. La voie parcourue par cette partie de l'iconographie s'étendant sur un terrain relativement large et peu accidenté, il est plus facile de l'embrasser d'un regard rapide; et, après avoir reconnu l'intérêt qu'elle offre néanmoins, intérêt qui repose sur les faits eux-mêmes, nous ne manquerons pas à notre tâche en ne lui accordant qu'une brève mention.

Nous nous sommes déjà entretenus des principaux monuments où l'histoire sainte a été racontée en images, s'il est permis de parler ainsi : les mosaïques du Ve siècle, à Sainte-Marie-Majeure; celles du XIIIe, à Monreale, en Sicile; les fresques de Benozzo Gozzoli, au XVe; les peintures des Loges, au Vatican, poursuivent leur cours, conformément au caractère que nous leur avons assigné. Les peintures de Saint-Savin, les bas-reliefs d'Orvieto; ceux de Ghiberti, sur la porte du baptistère, à Florence; les grisailles de Paolo Ucello, dans le cloître de *Santa Maria*, aussi à Florence; les sculptures des stalles, à Amiens, etc., sont dans le même cas, et s'étendent sur les mêmes faits, avec plus ou moins de complaisance, mais toujours avec l'intention de présenter un ensemble de l'histoire biblique. Les séries sont généralement encore plus complètes si on va les chercher dans les livres, depuis les miniatures de la bibliothèque impériale de Vienne, que d'Agincourt attribue au IVe ou Ve siècle, et celles de la Bible de Saint-Paul-hors-les-Murs, qui sont du IXe [1], jusqu'aux vignettes de Holbein, de Sébastien Le Clerc, aux XVIe et XVIIe.

Si l'on veut s'attacher à quelques monographies particulières, soit à raison du point de vue, soit parce qu'elles n'embrassent qu'un seul livre ou l'histoire seulement d'un saint personnage de l'Ancien Testament, nous indiquerons, comme appartenant à la première catégorie, le résumé

1. D'Agincourt, *Peinture*, pl. XIX, XLI.

de l'histoire biblique, qui accompagne la Parabole du Bon Samaritain représentée sur l'une des verrières de Bourges, et qui est donné comme en étant le commentaire, et pour dire que cette parabole figure l'histoire de l'humanité, depuis la création du monde, qui répond au départ du voyageur, jusqu'à la Passion du Sauveur, qui est placée près de son entrée dans l'hôtellerie, sous la conduite de son charitable libérateur. La chute d'Adam et d'Ève est mise en regard de la rencontre des brigands, qui le dépouillent et le mettent dans un état voisin de la mort; l'histoire abrégée de Moïse, en regard de la dureté insensible avec laquelle le prêtre et le lévite de l'ancienne Loi passent devant lui sans le secourir [1].

Il n'y a pas d'histoire de l'Ancien Testament qui ait été plus volontiers représentée que celle de Joseph; elle est traitée, dans les séries générales, avec une prédilection et une extension particulières, et très-souvent elle est l'objet de représentations toutes spéciales. Une des verrières de Bourges lui est tout entière réservée, et nous y remarquons la scène de la descente dans le puits, où le saint jeune homme a les bras étendus comme seraient ceux du Sauveur lorsqu'on l'attache à la croix [2]. Vers la même époque, cette histoire, aussi significative que touchante, recevait plus de développements encore sur la belle cassette en ivoire de la cathédrale de Sens : nous y remarquons la scène du triomphe, où Joseph, entraîné sur un char, est couronné par un Ange. Les vignettes de Simon Vostre sur le même sujet sont d'un caractère plus naïf, quoique bien moins anciennes; et, comme scène finale, elles montrent Joseph lavant les pieds de ses frères, avec cette légende : « Joseph très humblement lava les piez à ses freres « germains. Jesus ceste hystoire approuva sur luy : se pena et greva pour « racheter tous les humains. »

L'histoire de Josué, représentée au IVe siècle par saint Paulin, dans l'une des basiliques de Nole, l'est encore dans un manuscrit de la bibliothèque du Vatican, du VIIIe siècle, auquel nous n'emprunterons pas de nouvelles citations, celles que nous en avons faites suffisant pour en indiquer le caractère [3].

La fraîche et gracieuse pastorale de Ruth, que saint Paulin avait fait peindre également à Nole, a été plus souvent, depuis, le sujet de tableaux isolés que de séries dignes de remarque. David, au contraire, l'arrière-petit-fils de la jeune et fidèle Moabite, a été célébré sur tous les tons et sous toutes les formes que peuvent prendre l'art ou la poésie. Comme il faut se borner, nous nous contenterons de rappeler le

1. *Vitraux de Bourges*, pl. VI.
2. *Id.*, pl. X.
3. D'Agincourt, Peint., pl. XXVIII, XXIX, XXX.

manuscrit du IXe siècle appartenant à la Bibliothèque nationale, et les quatre miniatures que Mme Jameson en a publiées, où l'on voit le jeune pâtre gardant ses troupeaux sur les riantes collines de Bethléem, et charmant la nature entière et ses puissances personnifiées, par les doux accords de sa lyre, puis prenant tout à coup une vigueur d'Hercule pour terrasser un lion ; ensuite le roi coupable, repris par le prophète Nathan, aussitôt après repentant et prosterné contre terre; enfin le Roi-Prophète, accompagné de la Sagesse et de la Prophétie personnifiées, tandis que l'Esprit inspirateur plane au-dessus de sa tête[1]. La cassette de Sens lui consacre toute la rangée inférieure de ses petits tableaux, parmi lesquels nous signalerons celui où le vainqueur de Goliath, portant la tête du géant à la pointe de son épée, rentre triomphant à Jérusalem, monté à cheval, et à côté de Saül, qui l'est également.

Le jugement de Salomon est un des sujets qui ont le plus souvent tenté les artistes, et l'un de ceux qui ont le plus heureusement inspiré le Poussin. Dans les quatre médaillons qui accompagnent les deux statues de ce prince et de la reine de Saba, au portail de la cathédrale d'Amiens, on voit successivement Salomon assis sur son trône, puis en prière devant le temple qu'il a construit; à la table du festin, avec sa royale visiteuse, et lui expliquant ou les grandeurs de Dieu, ou celles de ses propres ouvrages[2].

L'histoire de Job a été traitée avec beaucoup de développement par Giotto[3], dans le *Campo Santo* de Pise, en quatre grands tableaux, maintenant en grande partie détruits par le temps. Le choix de ce sujet, le premier qui ait dû être peint sous les galeries de ce splendide cimetière, a été évidemment déterminé par les leçons de l'Office des morts, qui sont toutes prises dans le livre de Job. Parmi les scènes qui subsistent encore, on remarque celle où le démon, devant le trône de Dieu, obtient le pouvoir de tourmenter le saint homme; celle aussi où Job est visité par ses amis, scène palpitante d'intérêt et de vérité. Job s'y montre admirable de résignation; celui de ses amis qui parle, écrasant de reproches; les deux autres sembleraient plutôt se laisser toucher par un peu de commisération ; derrière eux, dans la foule, on reconnaît Éliu, ce jeune homme qui, devant faire de si beaux discours, se montre déjà plein de tout ce qu'il veut dire.

Les livres de Tobie, de Judith, d'Esther, prêtent aux représentations dramatiques, ou dans le sentiment du calme patriarcal, ou dans le carac-

1. *History of our Lord*, T. I, p. 203, 204, 205, 213.
2. De Caumont, *Abécédaire*, p. 494.
3. Cette attribution, longtemps admise, est maintenant contestée; nous la laissons subsister usqu'à preuve décisive dans le sens contraire.

tère émouvant d'une entreprise pleine de péril. Le ton vigoureux que semble réclamer la mise en scène d'une héroïne comme Judith, a plus souvent tenté les artistes, qui, depuis le renouvellement de l'art, ont surtout cherché des sujets à effet [1]. Ils auraient été plus dans le vrai, probablement, si, au lieu de se figurer une Judith exaltée, ils avaient jugé que la pieuse et chaste veuve puisait en Dieu, plus qu'en elle-même, la force, le dévouement et la confiance qu'il lui fallait pour affronter pire que la mort. Nous ne voudrions pas une si grande différence entre Esther et Judith. Il y



10

Esther s'avançant vers Assuérus. (Beker.)

faut cependant de la nuance, et si Racine avait fait une tragédie sur l'héroïne de Béthulie, il aurait dû y prendre un peu le ton de son Athalie. Nous ne saurions, au contraire, lui reprocher le ton plus doux de son Esther, dont nous paraît s'être inspiré M. Beker, de Dusseldorf, dans un tableau que nous sommes heureux de posséder. La jeune reine s'avance, à la fois résolue et craintive; Assuérus, sur son trône, est aperçu dans le lointain. Si la femme ne se faisait pas autant sentir, on ne sentirait pas aussi bien le prix de son héroïsme. Quant à Tobie, c'est surtout à cause de la compagnie de son Ange que l'on aime à le voir cheminer; et rien ne charme comme son retour vers son vieux père. On a les yeux de sa mère pour le voir revenir; on partage sa joie à la pensée du pauvre aveugle, qui va non-seulement pouvoir le presser dans ses bras, mais encore recou-

1. Toute l'histoire de Judith est représentée sur une des verrières de la Sainte-Chapelle, publiée par M. de Lasteyrie, *Histoire de la Peinture sur verre*, pl. XXIX ; et sur le pavé de Sainte-Marie-Majeure, à Verceil. (Guénebault, *Dict. icon.*, T. II, p. 96.)

vrer la vue et le contempler avant de s'endormir dans le Seigneur.

Les livres des Prophètes, ouverts sur l'avenir, n'ont pas été fermés aux événements de leur temps. On peut donc les prendre dans le sens littéral, et y puiser des sujets de représentation relatifs à la vie des Prophètes eux-mêmes et à ce qu'ils nous apprennent de l'histoire contemporaine ; on peut aussi tenter de représenter les visions à la lettre : ainsi a-t-on fait quelquefois pour les visions d'Ézéchiel, celle de la gloire divine, des roues merveilleuses, des quatre animaux, celle aussi des ossements de toute une armée rendue à la vie. Daniel, plus qu'aucun autre, se prête à ces diverses sortes de représentations. On a pu encore mettre en scène les Prophètes, dans des circonstances connues seulement par la tradition : tel est le martyre d'Isaïe, qui, selon une opinion des Juifs accueillie par les saints Pères, aurait eu le corps coupé en deux par une scie. A la bibliothèque du Vatican, dans le manuscrit du IXe ou Xe siècle qui lui est consacré, et où se trouve une de ces miniatures qui montrent le saint Prophète laissant derrière lui les ombres de l'ancienne Loi et annonçant l'aurore et la lumière évangélique, on le voit, dans un autre de ces petits tableaux, subissant son supplice [1]. Nous en avons cité d'autres exemples employés comme applications figurées. Il convenait bien, en effet, à celui que l'on a pu appeler un cinquième Évangéliste, d'avoir par le martyre un trait de ressemblance de plus avec les Apôtres. Et en passant, par lui, des temps d'attente à ceux où les divines promesses vont se réaliser, si notre marche a été trop rapide, nous arriverons du moins à son terme sans une trop brusque transition.

1. D'Agincourt, *Peint.*, pl. XLVI.

ETUDE IV.

PRÉLUDES DU DIVIN AVÉNEMENT.

I.

DES PRÉLUDES DU DIVIN AVÉNEMENT EN GÉNÉRAL.

L'époque fixée par le prophète Daniel pour la venue du Sauveur approchait : c'est une heureuse inspiration, dans la poétique de l'art, que d'avoir mis en délibération la Sainte Trinité, pour décider que le moment est venu d'exécuter les divines promesses. Nous ne chercherons pas d'exemples nouveaux, il suffira de rappeler ceux qui précédemment ont été cités. Qu'on se souvienne de tous les ressorts dramatiques mis en mouvement, dans le *Roman des trois Pèlerinages*, pour faire ressortir les vertus de Marie, l'intervention des Anges, les exigences de la Vérité et de la Justice, les propensions de la Miséricorde (Introduction, T. I, p. 73); que l'on revoie la scène de ce manuscrit de la *Légende dorée*, à la Bibliothèque nationale (T. II, pl. v), où le Père, le Fils et le Saint-Esprit, réunis sous un même manteau, tenant leurs solennelles assises, ouvrant le livre immense de leurs décrets, accèdent à la requête de l'Archange Gabriel. A genoux devant leur trône, il est venu solliciter l'accomplissement du mystère qui doit être le salut du monde. Porteur aussi de toutes les prières qui, comme celle de Daniel, ont pu s'élever vers le ciel de la part des Patriarches et des Prophètes, de la part aussi des justes vivants maintenant sur la terre, il ne demande rien qui ne soit décidé dans le conseil divin ; mais aussi, de toute éternité, Dieu arrêtant ses desseins, fait peser dans sa balance les prières qu'il sait devoir lui être humblement offertes. Aussitôt voici Gabriel, en effet, qui, ayant tout obtenu, et chargé lui-même de la bonne nouvelle, reparaît en présence de Marie, et

lui annonce qu'elle sera mère, sans cesser d'être vierge. Dès lors, c'en est fait, la Vérité et la Miséricorde se rencontrent, la Justice et la Paix s'embrassent : ainsi sont-elles représentées à droite et à gauche de la scène centrale.

Si l'on s'en tient au texte de l'Évangile, c'est par l'Annonciation que l'on doit commencer, si l'on veut dérouler tous les mystères du divin avénement; mais les livres évangéliques ne sont pas nos seuls guides, puisque nous avons aussi les lumières de la tradition : tradition certaine, quand elle repose sur des fondements aussi solides que les fêtes établies par l'Église. A ce titre, la Conception immaculée, la Naissance, la Présentation, le Mariage de la Très-Sainte Vierge, étant honorés dans l'Église par des fêtes particulières, il n'est pas douteux que tous ces mystères, — avant même que celui de l'Immaculée Conception ne fût devenu un dogme de foi, — n'aient pu être très-convenablement représentés. Et dès lors qu'ils pouvaient l'être, on était dans son droit quand, pour rendre la série plus complète et prendre les choses de plus loin, on les a mis en scène, en quelque sorte comme prologue de l'Incarnation. Ainsi, dans le petit tableau russe dont nous avons publié une partie (Introduction, T. I, pl. XVII), après la délibération de la Sainte Trinité, sous la figure de trois Anges, Marie est donnée au monde, par sa Naissance ; et l'on voit encore sa Présentation au temple, avant d'arriver à l'Annonciation. On peut, en effet, considérer l'accomplissement de la promesse, ou dans le mystère lui-même où il fut consommé, où dans sa préparation immédiate, conformément à ces paroles de l'Église : « O Dieu qui avez préparé le corps et l'âme de la glorieuse Vierge Marie, pour en faire une demeure digne de votre fils. » *Gloriosæ Virginis Mariæ corpus et animam ut dignum Filii tui habitaculum... præparasti.* On peut considérer que le Fils de Dieu fait homme ne vient au monde, selon l'expression passée en usage, c'est-à-dire ne s'y montre visiblement, qu'au moment de sa propre naissance, et ranger les mystères de l'Annonciation et de la Visitation eux-mêmes, au nombre des préludes de son divin avénement. L'Évangéliste saint Marc va plus loin, puisqu'il ne présente comme constituant cet avénement que le commencement de sa vie publique. Ce rapprochement était utile, afin de faire comprendre que nous parlons dans un sens analogue. L'artiste jouit des mêmes priviléges que l'historien : il peut faire commencer la vie de son héros et les faits de son histoire, un peu plus tôt ou un peu plus tard, mettre telle circonstance en relief, ou la passer sous silence, suivant son point de vue, suivant que, dirions-nous, volontiers, il prend plus ou moins les allures de l'Homme, du Lion, du Bœuf ou de l'Aigle.

Les mystères, d'ailleurs, dont nous parlons comme ayant précédé l'Annonciation, ont leur fondement dans l'Évangile même, puisqu'il

fallait bien que Marie fût née et eût été conçue, que sa conception et sa naissance fussent saintes, pour qu'elle devînt Mère de Dieu ; qu'elle eût été mariée, puisque l'écrivain sacré la donne comme l'épouse de Joseph ; et quant à sa Présentation, si elle ne repose pas aussi directement sur le texte évangélique, on ne peut disconvenir qu'à défaut d'une tradition positive, on serait fondé au moins à se servir de ce texte comme de base pour conjecturer, avec beaucoup de vraisemblance, que, modèle de toutes les vierges à venir, Marie avait dû être non-seulement vouée à la virginité, mais consacrée à Dieu d'une manière publique et spéciale, bien qu'on ne comprît pas, dans le monde où elle vivait, toute la sublimité de ses engagements.

Il reste cependant une différence essentielle entre les mystères dont l'Évangile, en les rapportant, fait connaître au moins quelques circonstances, et ceux qui, ne s'y rattachant qu'implicitement, ne peuvent être connus de nous avec la même certitude, si ce n'est quant à la réalité du fait lui-même. Il est certain que Marie a été conçue sans péché ; qu'elle a ravi les anges par la perfection dont elle était douée dès sa naissance ; certain qu'elle s'est offerte à Dieu ; certain qu'elle a contracté avec Joseph la plus chaste et la plus sainte de toutes les unions. Mais tandis que des circonstances non moins certaines du rôle de l'archange Gabriel dans l'Annonciation, de la visite de Marie à sa cousine Élisabeth, viennent guider l'artiste, dans une mesure correspondante aux termes plus ou moins explicites du texte sacré, il faut, ou qu'il tire de sa seule imagination, des circonstances propres à représenter les mystères qui précèdent, ou qu'il les accepte de ces traditions qui ne peuvent jamais, alors même qu'elles sont respectables, être mises en parallèle avec ce qui repose sur le texte évangélique ou sur les décisions de l'Église.

La différence est grande : elle ne l'est cependant pas autant que ces considérations pourraient le faire paraître, si on s'en tenait à la première impression. Les circonstances données par la sainte Écriture ne suffisant pas pour représenter les faits auxquels elles se rapportent, il faut toujours ou en imaginer quelques autres, ou recourir à des données traditionnelles puisées à d'autres sources. Cette observation acquiert plus d'importance encore, si l'on a égard aux divers modes de représentations auxquels peut être soumis un même mystère, suivant qu'on le prend dans l'ordre des idées plus ou moins concentrées, des faits plus ou moins explicites, suivant la teinte qu'on entend lui donner parmi les mille nuances du symbolisme ou du mysticisme.

Il faut se rappeler alors les règles que nous avons essayé de poser dans la première partie de ces *Études*, l'autorité qu'acquièrent des précédents iconographiques et des traditions passées par le courant des idées chrétiennes, lorsqu'ils ne sont pas démentis par une réfutation positive, qu'ils

ne sont contraires ni à la foi, ni à la discipline de l'Église, et la préférence qu'on doit leur accorder, sur les seuls produits de l'imagination et de la fantaisie personnelle.

Tout ce qui a été fait, même avec continuité, dans certaines périodes de l'art chrétien, ne peut pas être également justifié; tout ce qui est susceptible de justification n'est pas aujourd'hui, vu la différence de situation, également bon à imiter. N'en soyons pas trop fiers, car s'il est des choses que nous nous interdisons, parce que nous les voyons mieux, il en est que nous devons éviter, parce que nous valons moins. D'ailleurs, tout ce qui ne peut être proposé à notre imitation, parmi les monuments du siècle passé, ne cesse pas, pour cette raison, de pouvoir être étudié avec profit; en le comprenant bien et en l'interprétant favorablement, on y trouvera beaucoup de bonnes pensées et de sujets d'édification.

II.

DE L'IMMACULÉE CONCEPTION DE LA TRÈS-SAINTE VIERGE.

Il est de foi désormais que la bienheureuse Vierge Marie a été conçue sans péché; cette croyance n'aurait pas pu être définie, si elle n'avait été de tout temps professée dans l'Église, au moins implicitement, et l'une des preuves invoquées pour témoigner de sa perpétuité, a été l'ancienneté de la fête célébrée en l'honneur de la conception de Marie. Car l'Église ne peut honorer d'un culte que ce qui est saint. Il ne nous appartient pas d'entrer dans les questions qui ont pu d'ailleurs être soulevées à propos de cette fête; nous nous y attachons uniquement au point de vue des représentations de la Conception immaculée, auxquelles elle a donné lieu, et pour faire remarquer que généralement on a adopté comme motif de ces représentations, au moins jusqu'à la fin du XVIe siècle, la rencontre de saint Joachim et de sainte Anne, à la Porte dorée. C'est ce que nous observons notamment au 8 décembre, dans le *Ménologe* de Basile, dès le Xe siècle; bien des siècles après, dans une traduction italienne de la *Légende dorée*, de 1575, et dans le *Calendrier moscovite*, publié par Papebroke[1], au 9 du même mois.

Il est probable que la même représentation avait été faite précédemment sur le riche vêtement que le saint pape Léon III (795-816) donna à la basilique de Sainte-Marie *ad Præsepe*, c'est-à-dire de Sainte-Marie-Majeure,

1. Boll. *Acta Sanct.*, 1er vol. *de Mai.*

et sur lequel étaient brodées l'Annonciation et l'histoire de saint Joachim et de sainte Anne[1]. Mais ce serait encore comme un trait de cette histoire, à laquelle nous avons cru devoir faire une place dans une autre partie de nos *Études*, tandis que, dans ce moment, il s'agit d'une question beaucoup plus délicate : a-t-on pu convenablement se servir de ce fait pour représenter l'Immaculée Conception de Marie? Nous abstenant d'émettre aucun avis sur la question plus délicate encore de savoir si, dans l'état actuel de nos mœurs, il serait à propos de recourir à un pareil mode de représentation, nous serons beaucoup plus à l'aise pour en goûter dans les temps passés toute la chasteté, toute la naïveté, toute la fraîcheur, nous dirons même toute la vérité, en nous expliquant sur la portée de cette expression.

Dans tous les cas, l'artiste chrétien ne saurait être embarrassé pour appliquer une image à la fête de l'Immaculée Conception, puisqu'il dispose de tous les moyens propres à représenter la Très-Sainte Vierge en tant qu'immaculée, moyens dont nous avons traité dans la partie de l'iconographie générale qui est consacrée à Marie. Nous envisagions alors la prérogative, maintenant nous nous occupons du fait; mais quand il s'agit d'un fait aussi mystérieux, la représentation plus générale de la prérogative répond parfaitement au but que l'on peut se proposer, en rappelant l'heure à jamais bénie où Marie reçut le premier souffle de vie. Aussitôt, par la puissance de Dieu et par les mérites anticipés de Jésus-Christ, elle fut constituée dans un état de sainteté et de justice, sans qu'aucune souillure résultant du péché d'Adam ait jamais pu l'atteindre un seul instant : cela est de foi. Nous croyons aussi, d'après les meilleures autorités et selon la pensée admirablement développée par saint Alphonse de Liguori, qu'elle fut, dès ce premier moment de son existence, comblée de tant de grâces et de perfections, que tous les Anges et les Saints ensemble n'en sauraient réunir qui puissent les égaler. Mais la définition de l'Église et ces pieuses pensées s'appliquent à la conception de Marie, selon l'esprit ; il n'est pas besoin, pour les admettre, de considérer — nous nous servons des expressions employées par Mgr l'évêque de Poitiers[2] — « les auteurs de ses membres, mais le « créateur de son âme ». Nous allons plus loin cependant, et il nous paraît certain que « la chair de Marie, issue de la chair d'Adam, n'a pas « contracté les souillures d'Adam, » par un autre privilége distinct de

1. Anastase le Bibliothécaire, *Liber Pontificalis*, édit. de Paris, p. 127 ; édit. de Mayence, 1611, p. 185.

2. *Discours et Instructions pastorales*, Poitiers, 1858, T. II, p. 260. Nous empruntons à Mgr Pie beaucoup d'autres de nos expressions.

celui qui a été l'objet d'une définition, mais que nous considérons, en nous appuyant sur les meilleures autorités[1], comme en étant le corollaire. Ce n'est pas de foi, disons-nous, mais les sentiments développés chez nous par la foi se révolteraient contre l'opinion opposée, si elle était soutenue.

Or, pour se faire une idée de cette autre prérogative, il est difficile de ne pas remonter aux saints parents de Marie, et l'on entendra la chose dans ce sens qu'eux-mêmes, avant de donner la vie à cette fille à jamais bénie, ils auraient été ramenés, par un privilége ineffable, à l'état de l'innocence primitive, et affranchis de toute concupiscence. On ne saurait dire que sainte Anne ait conservé elle-même sa virginité dans son enfantement; c'est une erreur condamnée[2]. Molanus a pu blâmer avec raison — et de même, avant lui, Robert de Licio — cette inscription placée au-dessous d'une image de la rencontre de saint Joachim et de sainte Anne, à la Porte dorée : *Taliter concepta est beata Maria*, dans ce sens qu'elle aurait pu favoriser cette erreur[3]. Mais il va trop loin, quand il prétend par ce motif interdire le sujet même de la rencontre des saints parents de Marie, et tout ce qu'il peut légitimement signifier. Le baiser que sainte Anne reçoit de saint Joachim, — comme l'a très-bien dit M. l'abbé Bulteau, — est le signe et non pas la cause miraculeuse de la conception immaculée[4].

Rapportons-nous-en plutôt, quant à ce que nous devons en penser, à ces paroles de saint Jean Damascène : « Parce que la Vierge Mère de « Dieu devait naître d'Anne, la nature n'osa pas devancer l'ouvrage de « la grâce, mais elle s'arrêta, tremblante, et elle attendit respectueu- « sement que la grâce eût produit son fruit. En effet, c'est de cette façon « merveilleuse et jusqu'alors inouïe que devait entrer en ce monde la « première-née d'entre les femmes, Celle qui était appelée à mettre au « jour le premier-né de la création[5]. » En veut-on un commentaire?

1. *Dissertation lue à l'Académie de Religion catholique, à Rome*, par M. l'abbé Raimondo Canals e Tolosa, insérée dans l'*Echo de Rome*, T. I, p. 270. — Citations données par Mgr l'évêque de Poitiers, *loc. cit.*

2. Benoît XIV, *De Festis*, Lib. II, cap. IX, nº 14.

3. Molanus, *De Hist. sanct. Imag.*, L. III, c. LV. Robert de Licio, évêque d'Aquino, Serm. IV, *De Laudibus Sanctorum*.

4. Bulteau, *Description de la cathédrale de Chartres*, p. 142.

5. « Quoniam futurum erat ut Dei Genitrix et virgo ex Anna oriretur, natura gratiæ fœtum « antevertere minime ausa est : verum tantisper expectavit donec gratia fructum suum « produceret. Si quidem oportebat eam primogenitam in lucem edi, quæ rerum omnium « conditorem primogenitum paritura erat. » (Orat. IV, *De Virg. Maria*; Damasc., *Op. omn.*, Ed. Venet., T. II, p. 842.) Ces paroles sont citées par Mgr l'évêque de Poitiers; par Trombelli, *Vita SS. Giochini et Anna*, p. 11; par M. l'abbé Cirot de la Ville, *Hist. de Saint-Seurin*,

Nous ne saurions en trouver de meilleur que dans les *Révélations* de sainte Brigitte, et dans les *Méditations* de Catherine Emmerich. La première dit expressément que les saints parents de Marie étaient morts à toute concupiscence; et si ce n'avait été l'ordre de Dieu, qui leur était transmis par un ange, ils auraient préféré mourir, plutôt que de cesser de vivre dans la continence la plus parfaite; l'obéissance fut la règle de toutes leurs actions[1]. « Je vis, reprend Catherine Emmerich, Joachim et Anne « sous la Porte dorée, entourés d'une multitude d'Anges, qui brillaient « d'une lumière céleste; eux-mêmes resplendissaient, et ils étaient purs « comme des esprits, se trouvant dans un état surnaturel où aucun « couple humain n'avait été avant eux[2]. »

La rencontre de saint Joachim et de sainte Anne est devenue, dans l'art chrétien, le signe de la conception de Marie, et de l'accomplissement des promesses que, selon les traditions, ils avaient reçues eux-mêmes. Quelle pureté, quelle élévation ne doit donc pas demander la représentation d'un pareil sujet! N'avons-nous pas eu grandement raison de préférer aux plus anciennes compositions et à celle où, à leur exemple, les saints époux, en se retrouvant, se livrent à des effusions trop naturelles de leur légitime tendresse, celles où, avec plus de réserve, ils se joignent les bras sans même se donner ce chaste baiser dont nous avons dû combattre les fausses interprétations? On voit là une nouvelle preuve de l'élévation que l'art avait reçue du mysticisme, au XIV[e] siècle. L'artiste qui, en pareille rencontre, aurait, conformément à la description de Catherine Emmerich, semé le fond du tableau de ces figures angéliques, que l'on voit resplendir en d'autres monuments; celui qui aurait donné à ces Anges la plus exquise beauté, le plus haut degré de ravissement et d'admiration, n'aurait rien exagéré de ce que comporte un pareil sujet. Il est mieux encore peut-être qu'au moment où les deux Saints s'abordent, un Ange intervienne, plane au-dessus d'eux, étende les mains sur chacune de leurs têtes, et témoigne du caractère d'une union presque angélique. Nous publions le tableau de l'école de Giotto, que nous avons cité précédemment. Il a été peint dans le cloître attenant au cimetière intérieur de *Santa Maria Novella*, à Florence. Nous trouvons dans les *Peintres primitifs* de M. Artaud, un autre exemple que l'auteur attribue à Paolo Ucello. Si cette attribution est fondée, et si cette œuvre toute mystique est due à l'un des coryphées

Bordeaux, p. 341; et surtout dans la liturgie de l'Eglise, où ce passage se trouve tout au long, à l'office de saint Joachim, le dimanche après l'Assomption. On remarquera que *Anna* signifie *Grâce*.

1. *Plus fecit obedientia quam voluntas.* (S. Brigittæ, *Revelationes*, L. VI, c. LV.)

2. *Vie de la Sainte Vierge, d'après les Méditations d'Anne-Catherine Emmerich*, traduction de M. de Cazalès, p. 111.

du naturalisme, ce fait justifierait, une fois de plus, ce que nous avons dit de la pénétration des deux écoles[1]. Quoi qu'il en soit, nous aimons à rap-



11

Rencontre de saint Joachim et de sainte Anne. (Peinture italienne du XIVe siècle.)

procher cette scène de celle où l'ange de sainte Cécile étend aussi les mains sur sa tête et sur celle de saint Valérien, et les couronne, pour témoigner de leur union virginale. (T. I, p. 285-286.) Nous en avons assez dit pour écarter toute pensée qui tendrait à les confondre : l'une a son type dans l'union de Joseph et Marie, la seule qui ait jamais abrité une virginité féconde ; l'autre aussi est unique dans son genre, car, pour qu'elle ait pu se réaliser dans le paradis terrestre, il aurait fallu qu'Adam et Eve n'eussent jamais péché. Il suffit, pour marquer la différence selon le procédé de l'art, que l'ange des deux saints martyrs soit placé entre eux, et que l'ange des saints époux dont devait naître Marie, leur permette de joindre les bras, dans leur chaste embrassement. Ainsi on

1. Artaud, *Peintres primitifs*, pl. XLVII.

arrive par degrés de pureté, de sainteté, de sainte Anne à Marie, de Marie à Jésus. Jésus s'est incarné au sein d'une vierge. La conception de Marie aurait été, même quant à la formation de son corps, tout ce que la grâce divine peut réaliser de plus pur, à part le miracle unique de la maternité virginale.

L'on comprend alors que, dans une miniature de la *Légende dorée*, à la Bibliothèque nationale (Fr. 244), un arbre de Jessé étant représenté, pour honorer la nativité de Marie, on voie à la suite des Patriarches et des rois ses ancêtres, saint Joachim et sainte Anne s'embrasser chastement sur cette même tige que couronne la Vierge Mère, au sein d'un lis épanoui.

III.

NATIVITÉ DE LA TRÈS-SAINTE VIERGE.

La miniature emblématique que nous venons de décrire est rapportée à la naissance de Marie, mais de telle sorte qu'elle se rapporte aussi à toutes ses principales prérogatives : à sa Conception immaculée, à sa Maternité divine. L'artiste, voulant cependant honorer plus spécialement la fête du jour, a consacré une seconde composition au fait même de cette bienheureuse Naissance : en cela nous le louons, mais nous ne saurions le louer en tout. Les usages du moyen âge, qu'il a suivis, les traditions auxquelles il s'est conformé, ont à nos yeux de l'autorité, mais non une autorité souveraine. Il livre la sainte enfant à des sages-femmes, pour être lavée, et nous partageons complétement, à ce sujet, l'opinion d'Ayala, que nous allons rapporter. Dans un autre compartiment, ayant voulu entourer sainte Anne de ses enfants et petits-enfants présumés, à Jésus et Marie il associe Marie de Cléophas, avec ses quatre fils, et Marie Salomé, avec les deux siens, jugeant ces deux autres Marie propres sœurs de la très-sainte Vierge. Il nous répugne de penser que la mère de cette fille de bénédiction ait eu d'autres enfants ; si la chose était cependant, et qu'elle nous fût prouvée si clairement qu'il ne nous restât plus le droit d'en douter, alors nous présumons que, par le fait même de ces éclaircissements, nous entreverrions un peu mieux les motifs qu'aurait eus la sagesse divine pour vouloir qu'il en fût ainsi. Jusque-là nous ne saurions goûter, nous ne saurions à plus forte raison conseiller aucune représentation de ce genre, et nous ne voyons pas quel sujet d'édification on peut en tirer.

Que sainte Anne, cette mère trois fois sainte et trois fois bénie de la Mère de Dieu, dit Ayala, soit représentée étendue sur un lit, entourée de

femmes qui l'ont assistée, au moment où elle vient de mettre au monde la Vierge immaculée; que cette très-sainte enfant soit saisie par son vénérable père, et que celui-ci, tombant à genoux, les yeux levés vers le ciel, offre aussitôt à Dieu le don si précieux qui vient de lui être fait; ou que, le vieillard étant assis, sa fille lui soit montrée, et qu'il la contemple avec ravissement, il n'y a rien en de semblables compositions qui ne mérite l'approbation du sévère théologien dont nous empruntons presque textuellement les paroles[1]. Mais il se récrie fortement contre l'inconvenance et la folie, c'est son expression (*insaniam*), de laisser paraître la Vierge des vierges un seul instant, même lorsqu'elle vient de naître, dans un état de nudité. Ne pouvant admettre que Jésus enfant soit jamais représenté nu, comment souffrir que, sous aucun de ces prétextes, qu'il appelle une vaine ostentation de l'art, on n'ait pas, relativement à Marie, ce surcroît de respect que l'honnêteté réclame plus particulièrement pour la femme?

Quel profit l'artiste trouverait-il à résister à un arrêt aussi sage? Il est certain, comme l'affirme Ayala immédiatement après, que sainte Anne dans son enfantement, si grande que fût sa sainteté, ne fut pas affranchie des conditions communes : ce privilége devait être uniquement réservé à sa très-sainte fille. Mais qu'elle ait été en prière à ce moment solennel, comme l'a dépeinte Catherine Emmerich; qu'elle ait été alors environnée d'une lumière céleste, qui aurait pris la forme du buisson ardent; qu'aussitôt après la naissance de la céleste enfant, et avant que l'éclat de la lumière qui l'enveloppait permît à aucun autre de l'apercevoir, elle l'ait couverte de son manteau, l'ait pressée contre son sein, l'ait placée à côté d'elle, et se soit remise à prier, il n'y a rien là encore qui ne soit parfaitement conforme à ce que l'on peut imaginer dans une pareille naissance. Les artistes peuvent puiser, dans ces données, de bien belles inspirations; ils peuvent aussi s'attacher aux circonstances qui suivirent, où Marie est déjà enveloppée de langes, où elle fait l'admiration de tous ceux qui la voient.

Sous le rapport de la composition, dans cette circonstance encore, ce n'est pas toujours dans les monuments les plus anciens que l'on trouvera les meilleurs modèles : nous n'en connaissons pas où la Naissance de Marie ait été représentée, antérieurement au *Ménologe* de Basile; or, la sainte enfant y est nue, et l'une des femmes venues pour assister sa mère s'apprête à la plonger dans un bassin. Cette pratique a été plus généralement suivie jusqu'aux temps modernes. Au XIIIe siècle, dans les petits bas-reliefs qui font l'office de chapiteaux à la façade occidentale de la cathédrale de Chartres, la petite Marie est tenue sur une nappe par une

1. Ayala, *Pictor Christianus*, L. IV, c. II, § 4.

femme, tandis qu'une autre femme verse de l'eau dans le bassin préparé pour la recevoir. On comprendra que l'Enfant Jésus, étant fréquemment représenté alors comme assujetti à la même cérémonie, on ait été porté à traiter sa sainte Mère naissante comme on le traitait lui-même. Dans tous les cas, comme nous ne justifierons pas cette pratique relativement à Jésus, nous ne saurions, indépendamment de la nudité même qui en est la conséquence, la goûter quand il s'agit de Marie. De quelque manière que les choses se soient passées relativement à cette Vierge immaculée, comme l'artiste est libre de choisir le moment le plus convenable parmi les circonstances de sa naissance, qui l'empêche de faire un meilleur choix ?

Sur un diptyque du musée Barberini, à Rome, publié par Gori [1], la très-sainte enfant est emmaillottée et couchée à côté de sa mère, à laquelle une femme présente un bassin. Est-ce une allusion au lavage, auquel on aurait attaché tant d'importance, qu'on voudrait au moins le montrer comme ayant eu lieu ? Nous le croirions, à considérer le bas-relief du retable de Notre-Dame de la Rose, à Saint-Seurin de Bordeaux. Une femme y présente à sainte Anne la petite Marie, déjà de même tout emmaillottée, et une autre femme, de plus petite dimension, ce qui semblerait indiquer une action précédente, considère le bassin placé sur un escabeau [2]. Aurait-on voulu dire là aussi que les eaux dont on s'était servi pour laver la très-sainte enfant, étaient demeurées parfaitement limpides et pures ?

Dans une fresque exécutée à *Santa Maria Novella* de Florence, par des peintres grecs du XIII[e] siècle, publiée par d'Agincourt, reproduite par Mme Jameson, deux femmes, assises près du bassin où Marie a été plongée, la tiennent enveloppée de ses langes, la caressent, la contemplent avec amour [3]. Orcagna, dans les bas-reliefs du Tabernacle d'*Or San Michele*, à Florence, a suivi la même donnée, avec cette différence, toute à son avantage, que la scène se passant plus près du lit de sainte Anne, celle-ci tend elle-même les bras pour caresser sa petite Marie. Il y a beaucoup de grâce aussi dans un tableau attribué à Paolo Ucello par M. Artaud, et qui porte la date de 1428. Marie, également sortie du bassin et enveloppée de langes, charmant les femmes qui lui donnent des soins, est célébrée par les chants d'une autre femme, qui s'accompagne de la harpe. Nous aimons moins cependant cette composition, parce que sainte Anne, au lieu d'être occupée de sa céleste enfant, prête son attention aux

1. Gori, *Thes. vet. dypt*, T. III, pl. XXXVII.
2. Cirot de la Ville, *Histoire de Saint-Seurin*.
3. D'Agincourt, *Peinture*, pl. CIX. Mme Jameson, *Legends of the Madonna*, p. 147.

soins qui lui sont donnés à elle-même, et aux visites de félicitations qui lui sont faites[1]. Comme élévation de sentiment, nous ne connaissons rien de mieux sur ce sujet que le volet peint d'un diptyque qui se trouve au musée chrétien du Vatican[2]. Nous ne parlons pas de la peinture, dont il est difficile de préciser la date, ainsi que de toutes les œuvres des Grecs modernes, et qui ne s'élève pas, comme exécution, au-dessus de leur niveau commun; mais ce qui est beau, c'est le sentiment de sainte Anne qui, ayant pris sa fille dans ses bras, la soulève, la contemple avec amour, avec action de grâce. Une femme agite derrière la petite Marie un *flabellum*, pour lui faire honneur; une autre porte le bassin qui lui a servi; une troisième ouvre le rideau du lit, comme pour mieux attirer notre attention. Il est difficile de déterminer qui on a voulu représenter par la qutrième, qui est nimbée; elle est assise, et, méditant sur la scène qui se passe sous ses yeux, elle nous invite à songer nous-mêmes à l'avenir ouvert par cette naissance. Ne serait-ce pas sainte Elisabeth, qui était proche parente de sainte Anne, et devait être d'un âge mûr lors de la naissance de Marie?

Ghirlandajo, dans la composition, d'ailleurs si gracieusement agencée et si pleine de fraîcheur, qu'il a consacrée à la Naissance de Marie, parmi les fresques de *Santa Maria Novella,* a eu le tort de revenir au moment où elle va être lavée, et il la montre presque entièrement nue. Mme Jameson dit, avec raison, du tableau d'Albert Durer sur le même sujet, tout en appréciant ce qu'il peut avoir de mérite d'ailleurs, que c'est une scène de commérage allemand[3]. André del Sarto, dans les fresques de sa première manière peintes sous le portique de l'église de l'*Annunciata*, à Florence, a pris un ton un peu plus digne; cependant les détails sont encore trop familiers, et on est fâché de n'y découvrir saint Joachim que pour le voir endormi, comme sous le poids des fatigues de la nuit. Il y a bien loin de là au rôle qu'Ayala aurait voulu lui faire jouer. Il semblerait qu'en cela cet auteur aurait parfaitement raison; et cependant il est singulier que, dans tous les monuments que nous avons passés en revue, à l'exception d'un seul, ce rôle soit complétement omis, et que, dans celui-ci, on n'ait fait apparaître le saint personnage que pour affecter, en quelque sorte, de l'effacer. Les artistes auraient-ils été dirigés par quelque raison mystérieuse? Serait-ce l'effet purement fortuit de l'influence d'une première composition, continuée par routine? Nous n'en déci-

1. Artaud, *Peintres primitifs*, pl. XLVIII.

2. D'Agincourt avait publié tout le diptyque (*Peinture*, pl. CXIII). Nous avons reproduit la scène de la Naissance de la sainte Vierge, d'après l'original, pl. II.

3. *Legends of the Madonna*, p. 148.



DESSIN DE BOSSI ET DE P. LE RAT. GRAVÉ PAR Mme C. DUVIVIER.

NATIVITÉ DE MARIE.

(Peinture du Musée chrétien au Vatican.)

derons pas; mais, lorsque nous nous occuperons de la Naissance du Fils de Dieu, les considérations que nous pourrons recueillir seront peut-être capables de répandre un peu de lumière sur l'un et l'autre sujets.

IV.

PRÉSENTATION DE LA TRÈS-SAINTE VIERGE.

La tradition d'après laquelle Marie n'aurait eu que trois ans lorsqu'elle se consacra au service de Dieu dans le Temple, est adoptée sans difficulté par Ayala, comme une opinion reçue et commune. Il admet, sur l'autorité de Josèphe, qu'elle aurait eu quinze degrés à franchir à l'entrée du Temple, et il approuve ceux qui les lui font monter sans aucune aide; il juge enfin qu'elle dut être accueillie par un prêtre; il conteste seulement que ce fût le grand-prêtre lui-même[1]. Tout ce que nous pourrions conclure de l'opinion moins favorable de Molanus, et de ceux qui ont contesté la valeur de ces traditions, c'est qu'on ne saurait obliger les artistes à les suivre; et, vu la latitude qu'il faut, dans tous les cas, leur laisser, ne fût-ce que pour se proportionner aux conditions variées d'espace, de perspective et autres, auxquelles ils sont perpétuellement assujettis, ces traditions seraient-elles mises hors de doute, que, dans la pratique de l'art, les conclusions ne seraient pas différentes. Les traditions dont nous parlons ont été recueillies dès les VIIe et VIIIe siècles par saint Jean Damascène, saint Germain de Constantinople, saint André de Crète, etc., sans parler des Pères plus anciens, comme saint Evode d'Antioche, saint Grégoire de Nysse, l'authenticité des textes qu'on leur attribue n'étant pas suffisamment défendue par les critiques modernes.

La composition, resserrée dans un cadre étroit, peut, à la rigueur, se borner à deux personnages: la sainte Enfant qui s'offre, le ministre de Dieu qui l'accueille, — avec quelques rudiments d'architecture, pour indiquer le Temple. Cependant, comme il ne faut pas beaucoup d'espace pour montrer en même temps la présence de saint Joachim et de sainte Anne, dans un angle du tableau, on fera bien, autant que possible, de ne pas les omettre : tout le reste n'est qu'une question d'accessoires, et de plus ou moins dans le développement de la mise en scène.

A part les traditions, il convient de représenter Marie petite enfant, parce qu'il est vraisemblable que, dès sa première enfance, elle s'offrit à

1. *Pictor Christianus eruditus*, L. IV, c. III, § 2, 3, 4.

Dieu et lui consacra sa virginité, exemple suivi depuis lors par beaucoup de jeunes Saintes. Le respect des traditions n'astreindrait pas plus rigoureusement à prendre pour modèle un enfant ordinaire de même âge, qu'on n'est assujetti à représenter Jésus dans les bras de sa Mère, avec les traits inertes d'un nouveau-né : l'essentiel, c'est de rendre cette double pensée, que Marie offre les prémices de sa vie, et le fait, dès lors, sous le voile de son ingénuité enfantine, avec la plénitude de son intelligence et de sa volonté. Qu'on lui prête les formes de l'adolescence, on a pu le faire sans exclure aucune de ces idées ; on leur a seulement ôté une partie de leur charme. Quant à la circonstance des degrés, l'essentiel encore, c'est que la très-sainte Enfant soit assez séparée de saint Joachim et de sainte Anne, pour montrer qu'elle agit de son propre mouvement, et que s'ils ont le mérite de consentir à son sacrifice, c'est vraiment elle qui le fait. Il s'en faut de beaucoup, d'ailleurs, que les artistes se soient soumis avec constance à ces règles de composition, que nous ne pouvons que conseiller, faute d'être en droit de les prescrire. Admettons de même avec Ayala qu'il n'était pas dans les attributions du grand-prêtre d'accueillir les jeunes vierges qui venaient se consacrer à Dieu dans le Temple. Aimons à penser avec lui, avec Catherine Emmerich qui, en cette circonstance, se trouve une fois de plus d'accord avec la tradition, et même avec l'érudition, que le prêtre chargé de ce soin, lorsque Marie se présenta, fut Zacharie [1]. Il devrait être représenté en prêtre, mais non avec les attributs du grand-prêtre. Reconnaissons cependant que Zacharie lui-même a été très-souvent revêtu de ces attributs du souverain sacerdoce, lorsque l'archange Gabriel lui apparaît et lui annonce la naissance de saint Jean-Baptiste. Il l'a été en particulier dans les peintures dont André Sacchi a décoré le baptistère de Saint-Jean-de-Latran, sans qu'aucune des autorités qui pouvaient empêcher cette attribution s'en soit émue. Nous devons dire que ce sont de ces licences que n'autorise pas une sévère critique, mais que l'on tolère. Nous tolérerons d'autant plus celle-ci, qu'elle tend à rehausser l'importance du grand acte accompli par cette sublime enfant, lors de sa Présentation : acte en lui-même supérieur, assurément, à tout ce que le grand-prêtre avait de plus élevé dans ses fonctions.

La tolérance que nous sommes forcé d'accorder aux compositions où Marie paraît présentée par ses parents, plutôt qu'elle ne se présente elle-même, se fonde sur des raisons toutes contraires, puis-

1. Ayala, *Pictor Christ. eruditus*, p. 198. Catherine Emmerich, *Vie de la sainte Vierge*, p. 180. Le *Guide de la Peinture* du mont Athos, p. 280, confie également à Zacharie le soin de recevoir Marie dans le Temple.

qu'au lieu de mettre en relief son action personnelle, c'est Anne et Joachim que l'on fait agir principalement. Mais si on considère la part qu'ils prirent eux-mêmes à la détermination de leur sainte Enfant, on accordera que cette extension de leur rôle ne constitue pas un contre-sens; on y verra seulement un affaiblissement de la note dominante, qui doit donner le ton au tableau tout entier. On pourrait croire que l'artiste du XIe siècle, qui a sculpté le diptyque du musée Barberini, dans lequel Marie, Joachim et Anne ne forment qu'un seul groupe, a eu l'intention de donner le premier rôle à ces deux derniers; mais, en y regardant plus attentivement, les bras levés de la petite Marie montrent que, si elle est venue sous la conduite de ses parents, c'est bien elle cependant qui, dans cette offrande, joue le rôle principal[1]. Si le moindre doute était resté, il disparaîtrait en comparant cette composition avec celle du *Ménologe* de Basile, qui l'a précédée et lui a fourni tous ses éléments. Dans cette miniature, où l'espace est moins resserré, la sainte Enfant se tient tout à fait séparée du groupe en tête duquel sont saint Joachim et sainte Anne; et le prêtre qui l'accueille étant nimbé, on ne peut douter que dans l'intention de l'artiste ce ne soit Zacharie.

Il est hors de notre connaissance que la Présentation de la sainte Vierge figure dans aucun monument plus ancien. On lui accorde volontiers une place dans ceux qui viennent ensuite. Le XIIIe siècle ne s'est pas contenté de l'admettre sur les frises faisant l'office de chapiteaux au porche de la cathédrale de Chartres; on voit qu'il s'y est arrêté avec complaisance, en exprimant les circonstances qui ont dû la précéder et la suivre : saint Joachim et sainte Anne, assis, se résolvant à conduire Marie à Jérusalem; leur double voyage, avec leur chère Enfant quand ils s'en vont, mais sans elle, au retour. Dans l'intervalle, on voit la Présentation même, et Marie montant les degrés du Temple, tandis que son père et sa mère sont demeurés en arrière. Au XIVe siècle, Thadée Gaddi, dans les fresques de *Santa Croce*, à Florence, ayant un vaste tableau à consacrer à ce touchant sujet, a voulu, comme nous l'avons vu (T. I, pl. XX), tout en suivant les traditions, en exploiter les côtés pathétiques et pittoresques. Il a eu soin, pour les degrés du Temple, de les porter au nombre précis de quinze. Marie vient de quitter ses parents; elle se retourne vers eux pour leur faire ses derniers adieux, après avoir franchi résolûment les premiers de ces degrés. Elle n'a pas d'âge bien déterminé: le peintre, inhabile à rendre les formes propres aux enfants, s'est contenté de lui donner la taille d'une toute petite fille, ce qui suffit à l'idée.

Sur le Tabernacle d'*Or San Michele*, Orcagna, restreint au champ d'un

1. Gori, *Thes. vet. dypt.*, T. III, pl XXXVII.

étroit médaillon, avait, de plus, à se conformer aux conditions de la sculpture; il a donc réduit considérablement le nombre des personnages accessoires. Du reste, il a suivi à peu près les mêmes données; il a également attribué à Marie un mouvement de retour vers ses parents; mais, au lieu de la laisser naïve, il l'a voulue inspirée. Elle ne dit pas : adieu! elle dit : je m'en vais au Seigneur! En conséquence, il l'a grandie de taille, presque jusqu'aux proportions d'une jeune fille. Il faut voir dans cette composition ce que le puissant artiste a voulu y mettre : de la grandeur et du style. Puisqu'il désirait montrer en face le Temple de Dieu pour en mieux dire la majesté, il fallait que Marie se retournât afin qu'on vît son visage; il fallait cependant que la pensée du spectateur se portât où elle allait : de là un geste qui sent l'effort plus que ne le comporte la situation. Nous aimons mieux que Marie, en voie d'aller s'offrir à Dieu, ne se retourne plus et ne témoigne plus avoir d'autres pensées que lui seul; mais alors le Temple et la sainte Enfant ne peuvent plus guère se montrer que de profil.

Parmi les fresques dont est ornée la chapelle *Riario*, dans l'église de Sainte-Marie-du-Peuple, à Rome, le Pinturicchio a tenté de mettre le prêtre au milieu du tableau, non plus en avant d'un portique, mais devant un autel; et, pour ne pas cacher la figure de Marie, il a été obligé de la faire avancer latéralement. On voit quelle est ainsi toute la difficulté de la composition, si on l'entreprend dans ces termes. Du reste, si on pardonne au peintre d'avoir représenté la sainte Vierge trop avancée dans l'adolescence, on sera charmé qu'il l'ait faite si pudique et si modeste.

Le tableau le plus célèbre de la Présentation, dans les écoles des grands maîtres modernes, est celui du Titien, dont nous avons fait précédemment le sujet de nos observations (T. I, p. 202, pl. XXI). Marie y reparaît comme toute petite enfant, montant seule les degrés du Temple, dont le nombre s'éloigne peu de la donnée traditionnelle, puisqu'il est de treize. Son geste montre qu'elle sait ce qu'elle fait, et, faute d'être capable de la rendre suave, l'artiste, au moins, l'a faite gentille. Il a aussi tourné assez habilement la difficulté de mettre suffisamment en vue la partie la plus monumentale du Temple, les degrés étant sur le côté; le grand-prêtre est noble, bon et majestueux; nous disons le grand-prêtre, sans hésiter, car il en porte les attributs spéciaux. Au total, nonobstant les critiques que nous avons faites, c'est une des œuvres où le Titien est le mieux demeuré dans le sentiment chrétien. On remarquera qu'il a mis un cierge entre les mains de la bienheureuse Enfant.

Le *Guide de la Peinture* du mont Athos veut, en effet, qu'on lui en donne un à porter lors de la Présentation; il veut aussi que saint Joachim

et sainte Anne, et une foule de jeunes vierges, en portent également : circonstance dont aucun monument figuré ne nous donne d'exemple. Les éléments traditionnels de la composition sont, d'ailleurs, relevés dans ce document en des termes assez heureux pour mériter d'être rapportés :

« Le Temple ; les degrés d'un escalier conduisant à la grande porte ; « le prophète Zacharie debout à la porte, et revêtu de ses habits pontifi- « caux ; il étend ses bras ouverts ; la sainte Vierge, âgée de trois ans, « monte les degrés devant lui ; elle a une main étendue et tient un cierge « de l'autre ; derrière elle, Joachim et Anne se regardent et se la mon- « trent...[1]. »

Le *Guide* ajoute ensuite : « Au-dessus du Temple, une coupole magni- « fique ; au milieu de cette coupole, la sainte Vierge assise ; elle prend le « pain que lui apporte, en le bénissant, l'archange Gabriel. »

En effet, dans la miniature du *Ménologe* de Basile et sur le diptyque du palais Barberini, on aperçoit, dans l'angle supérieur du tableau et derrière le portique, la sainte Vierge et un Ange qui lui apparaît. Il est dit dans la *Légende dorée* que, pendant son séjour dans le Temple, les Anges lui apparaissaient journellement, et qu'elle demeurait en prière jusqu'à ce qu'elle reçût de la main d'un Ange les aliments dont elle se nourrissait. Au XV[e] siècle, dans les sculptures des stalles d'Amiens, comme dans les monuments du X[e] et du XI[e] siècle, l'Ange est de même représenté, apportant à Marie un pain et un flacon[2]. Sur ces mêmes stalles, d'autres scènes offrent à nos regards le travail et la prière de la jeune Vierge dans le Temple ; et nous ajouterons, en général, que les diverses occupations qui, d'après les traditions comme selon les vraisemblances, devaient remplir sa vie, ont été, en des temps très-différents, l'objet de diverses représentations, quelques-unes rendues avec toute la grâce que comportent de pareils sujets. Nous n'avons pas besoin d'en plaider la légitimité. Un point plus délicat est celui de sa présence au *Saint des Saints*. Il est hors de toute vraisemblance que les gardiens du Temple l'aient introduite dans un lieu où le grand-prêtre seul pouvait entrer, et une seule fois l'année ; il eût fallu pour cela qu'ils fussent dans les secrets divins. Mais Marie était plus sainte que ce sanctuaire lui-même ; elle était la véritable Arche d'alliance ; on ne peut douter qu'elle ne fût à sa place, dans le Saint des Saint, qu'elle ne s'y transportât par la pensée. Il n'y a aucune difficulté à croire que les Anges l'ont souvent transportée dans un lieu qui, dans un sens rempli de vérité, était fait pour elle. De quelque manière que

1. *Guide de la Peinture*, p. 280.
2. Jourdain et Duval, *Stalles d'Amiens*, pl. VIII, p. 197.

les choses se soient passées, il n'est pas hors de la compétence de l'art de les rendre. Mais alors la composition aura quelque chose de mystérieux ; et les Anges doivent être les seuls témoins d'un privilége dont ils ont seuls le secret. D'ailleurs, si, en regard de Marie, on représente l'Arche d'alliance, seul moyen de dire en peinture que la Vierge est transportée au Saint des Saints, il faut bien qu'on l'entende au figuré, puisque, depuis la captivité de Babylone, cet objet sacré avait disparu.

Sur les stalles d'Amiens, dans la scène de la *Prière de Marie*, l'Arche est indiquée, disent MM. Jourdain et Duval, « sous la forme d'un petit « coffre oblong, ciselé, à toit incliné ; nous dirions une châsse. Elle est « posée au-dessus d'une arcade, en plein ceintre, sur un autel quadran- « gulaire, et tenue à chaque bout par deux Chérubins qui étendent des « deux côtés leurs ailes, se voilent des deux autres les parties inférieures « du corps et se regardent l'un l'autre [1]. »

La plus ancienne figure de Marie dans le Temple qui soit connue, est celle du sarcophage de Saint-Maximin, en Provence, où elle est représentée, avec toute la simplicité de l'art chrétien primitif, en Orante avec cette inscription, qui dit tout : MARIA VIRGO MINESTER DE TEMPVIO GEROSALE.

V.

MARIAGE DE LA TRÈS-SAINTE VIERGE.

Les scènes où la sainte Vierge est représentée dans le Temple se rattachent à sa Présentation. Il en est d'autres, intermédiaires entre ce mystère et celui de son Mariage, qui sont des préliminaires de celui-ci. Dans une des fresques de Bernardino Luini, transportées dans la galerie de la *Brera*, à Milan, Marie reparaît en présence du grand-prêtre, afin, très-probablement, d'apprendre de lui que le moment de contracter mariage est venu pour elle. Après être descendu, pour faire cette observation, au commencement du XVIe siècle, nous revenons au XIe et au diptyque du palais Barberini, et, entre la scène de la Présentation et celle du Mariage, nous remarquons qu'il en offre une troisième, dont la signification n'est pas facile à déterminer. Elle diffère de la première par l'âge de Marie, qui est adolescente, et non plus toute petite fille ; par l'assistance, qui était nombreuse, et qui se réduit maintenant à saint Joachim et à sainte Anne. Le

1. Jourdain et Duval, *Stalles d'Amiens*.

personnage qui l'accueille, surtout, n'est plus le même : au lieu d'être debout, sans nimbe et revêtu d'ornements sacerdotaux, il est assis et sans aucun de ces insignes; il est nimbé et il la bénit. Gori pense qu'il s'agit de contracter un engagement plus spécial avec Dieu, distinct de celui qui était commun à toutes les jeunes filles admises au service du Temple. Le nimbe ferait supposer que, dans l'intention de l'artiste, cet engagement serait pris devant Zacharie[1]; l'absence de vêtements sacerdotaux, bien qu'il fût prêtre, servirait seulement à le distinguer du grand-prêtre, qui aurait présidé à la cérémonie de la Présentation. On pourrait aussi songer au saint vieillard Siméon, avec lequel Marie aurait eu des rapports pendant son séjour dans le Temple. Dans l'une et l'autre suppositions, sans avoir pour cela besoin d'admettre que l'un ou l'autre de ces saints personnages fût dans le secret de son vœu de virginité, ils interviendraient cependant, comme étant plus avancés dans les secrets de Dieu que les autres ministres du sanctuaire, et pour mieux faire comprendre qu'il se passe, dans la circonstance, quelque chose de mystérieux. On comprendrait encore qu'avant de quitter le Temple, Marie, à ce titre, vient spécialement demander à l'un ou à l'autre de la bénir; et cette bénédiction, dans l'intention de la Vierge très-pure, aurait trait au moins à la grâce qu'elle devait alors désirer par-dessus tout, celle d'obtenir un époux qui fût son protecteur virginal. Quoi qu'il en soit, c'est la pensée de sa virginité, dont son chaste mariage devait être la sauvegarde et le voile, qui doit dominer toute autre pensée, quand on veut représenter chrétiennement ce mystère.

Sur le monument dont nous parlons, une sorte de balustrade ou de clôture, un peu élevée au-dessus du sol, et séparant saint Joseph de Marie lorsqu'ils se donnent la main, semblerait vouloir dire quelle doit être la nature de leur union. D'ailleurs, la scène est disposée comme la précédente, et Marie est amenée par ses pieux parents à son saint époux, comme elle l'était, tout à l'heure, au personnage mystérieux dont, pour nous, la désignation est restée indécise. Cette représentation du Mariage de la sainte Vierge est la plus ancienne que nous puissions décrire. Nous devons à M. de Rossi la mention d'un sarcophage conservé dans la ville du Puy, où il aurait été, paraîtrait-il, représenté quatre ou cinq cents ans plus tôt[2]; mais nous en ignorons la composition, et il nous faut descendre au XIIe siècle pour rencontrer un nouvel exemple : nous le trouvons parmi les bas-reliefs de la porte Sainte-Anne, à la façade de Notre-Dame

1. D'après le *Guide de la Peinture* du mont Athos, ce serait aussi en présence de Zacharie que le mariage de la sainte Vierge serait contracté, et alors il est dit qu'il le bénit (p. 281).
2. De Rossi, *Bulletin d'Arch. chrét.*, 1869.

de Paris, où nous avons déjà observé toute l'histoire de saint Joseph. Comme sur l'ivoire du XI[e] siècle, la sainte Vierge est accompagnée de saint Joachim et de sainte Anne, sans qu'on ait tenu compte des traditions, d'après lesquelles son père aurait alors cessé de vivre. De sa main gauche, elle lui tient encore la main ; elle a donné la droite au prêtre, qui a pris aussi celle de saint Joseph, mais sans les avoir encore rapprochées l'une de l'autre. Nous disons *le prêtre* : cependant le vénérable personnage qui les unit n'a aucun insigne sacerdotal, à moins qu'on n'accorde cette signification au pan de son manteau relevé sur sa tête. Mais, tout en insistant sur cette particularité, que l'union des deux époux, sur l'ivoire Barberini, se contracte en la seule présence des saints parents de Marie, nous ferons remarquer que, dans tous les monuments postérieurs, c'est bien manifestement un prêtre, et même d'ordinaire le grand-prêtre, qui préside à cette union.

Dans les petits bas-reliefs de Chartres, au XIII[e] siècle, Marie, selon les termes de M. l'abbé Bulteau, est d'abord conduite à l'autel par un prêtre et par saint Joseph, qui tient un bâton fleurdelisé [1]. Dans la scène suivante, les saints époux se donnent la main en présence du prêtre.

Nous avons justifié l'attribution du rameau fleuri ou du bâton fleurdelisé, attribué à saint Joseph, par des raisons de convenances, qui subsistent sans qu'il soit besoin de tenir aucun compte des écrits apocryphes, à tel point que Molanus et Ayala les ont admises [2]. Cet insigne étant l'emblème de la mission de saint Joseph, en tant qu'elle abrite une virginité féconde, il s'ensuit que des rameaux desséchés et improductifs deviennent très-propres à désigner les prétendants exclus, et qu'en les brisant, ils rendent plus sensible tout ce qu'on doit considérer dans le choix qui est fait du saint époux de Marie, à leur exclusion ; mais il faut convenir que l'on a souvent accordé trop d'importance à cet élément de composition. Thadée Gaddi, dans les fresques de *Santa Croce*, à Florence, s'en est servi avec plus de mesure ; ou plutôt le développement de son tableau a permis de lui donner une place, sans la lui laisser prendre trop grande, sans lui laisser absorber trop l'attention. Il a voulu, sans doute, que l'on reconnût saint Joachim dans ce vieillard qui, la main appuyée sur saint Joseph, semble vouloir l'adopter ; sainte Anne pourrait être la femme placée immédiatement derrière Marie, avec trois autres femmes plus ou moins avancées en âge : il eût été préférable qu'on la reconnût plus distinctement. En admettant qu'Anne la prophétesse eût été la maîtresse des jeunes filles élevées dans le Temple, et, par conséquent, comme une seconde

1. Bulteau, *Description de la cath. de Chartres*, p. 52.
2. Molanus, *Hist. SS Imag.*, L. II, c. XXIX. Ayala, *Pict. Christ. erud.*, L. IV, c. III, § 6.

mère pour la jeune épouse, on pourrait croire qu'elle est celle dont la main s'élève en soulevant son manteau, et dont la tête s'incline dans le sentiment des grandes choses voilées sous l'union qui s'accomplit. Les autres seraient des membres de la famille. Les jeunes compagnes ont été projetées en avant, avec une diminution de taille très-contraire aux lois de l'imitation naturelle, mais avec cet avantage, qu'elles laissent paraître Marie en pleine perspective. Leurs sentiments, d'ailleurs, sont bien accusés comme exprimant une douce admiration, et l'empressement de quelques autres à regarder du haut des fenêtres du Temple, dénote autre chose qu'une curiosité banale. Parmi les hommes placés à la suite de saint Joseph, celui qui est le plus en évidence dit, par un geste d'acclamation, l'impression dominante de la foule entière; le jeu des orgues et les fanfares des trompettes peuvent se faire entendre sans nuire au recueillement qu'inspire le groupe principal. La douce confiance de Marie, sa pureté naïve ont un charme que Raphaël, à ne considérer que les seules impressions de l'âme, ne saura pas dépasser. Elle laisse aller sa main, sous celle du prêtre, vers celle de saint Joseph : cette fois, c'est bien évidemment le grand-prêtre (on le reconnaît à la couronne dont est ceinte sa tiare), auquel le peintre a voulu confier le soin de présider à la plus sainte et à la plus parfaite des unions. Déjà on voit apparaître en lui ce sentiment, qui deviendra si pénétrant dans le tableau de Raphaël, et qui vous dit : il y a là un grand mystère que j'ignore. Et le spectateur, se sentant dans le secret, sourit, dans son âme, à la perspective qui se déroule devant lui.

Le rameau de saint Joseph est surmonté d'un oiseau, qui, selon la légende, serait venu se reposer à son sommet. Ce détail, souvent reproduit, prendrait une haute signification, si, conformément à la version de Catherine Emmerich, on devait y voir une manifestation du Saint-Esprit.

Sur le Tabernacle d'*Or San Michele*, Orcagna, dans la cérémonie du Mariage de la Vierge, se sert de l'anneau, qui devient ensuite d'un usage presque universel dans la représentation du sujet. Cet usage est, d'ailleurs, autorisé par le culte que l'on rend à l'anneau même que Marie est réputée avoir reçu de Joseph. On sait que cet anneau se conservait à Pérouse, et que le droit de le posséder avait été attribué à cette ville par décision du pape Innocent VIII, contrairement aux prétentions rivales des habitants de Chiusi, soulevées sous le règne de Sixte IV. Si on ne peut, du sérieux accordé à cette contestation par le chef de l'Église, conclure absolument que la relique soit authentique, il résulte au moins, selon l'observation personnelle d'un autre pape, Benoît XIV, une présomption favorable, plus que suffisante pour servir de guide en matière d'art [1].

1. « Et quamquam in eo judicio præsumebatur ejus annuli Veritas, attamen quis ignorat

Sur la *predella* d'un tableau de l'*Annonciation*, qui se trouve dans l'église du *Gesù*, à Cortone, et où le Beato Angelico a représenté les principaux traits de la vie de Marie, la scène du Mariage nous avait frappé entre toutes, bien longtemps avant que nous ne songeassions à entreprendre ces études, et nous retrouvons cette note, écrite il y a plus de trente ans : « Marie, pure, naïve, contente, reçoit avec confiance l'anneau de son saint protecteur ; elle est vêtue d'une longue robe bleue toute d'une venue. Joseph a une heureuse figure, sereine, honnête, qui rappelle l'Aristide antique du musée de Naples, avec la sainteté de plus, avec un sentiment plus élevé ; il est bien posé, bien drapé. La joie expansive des jeunes gens qui l'accompagnent, contraste avec la joie modeste des jeunes filles placées à la suite de sa très-sainte épouse. Le grand-prêtre est un beau vieillard ceint de la tiare. »

Le Beato Angelico n'a pas été aussi heureusement inspiré dans un petit tableau de la galerie des Ufizzi, à Florence; la différence va si loin, qu'elle nous fait douter que ce tableau soit tout entier de lui, et que Fra Benedetto da Mugello, son frère, n'y ait pas mis la main. Le groupe central a été trouvé si ravissant par M. Rosini, qu'il ne craint pas de le mettre au niveau de celui de Raphaël [1] ; mais nous n'aimons pas ces prétendants irrités au point de menacer saint Joseph.

Le Pinturicchio, dans les fresques de la chapelle *Riario*, a réparti les concurrents des deux côtés, tous dans un sentiment si calme, si sage, si résigné, que l'on croirait à une transformation de la donnée traditionnelle, d'autant plus que leurs baguettes sont devenues des bâtons de massiers, terminés par un ornement. Nous remarquons, d'ailleurs, que l'un des porteurs de cet insigne est un vénérable vieillard, qui montre la sainte Vierge à une jeune enfant, sans doute comme un modèle à suivre. Cette peinture est moins heureuse quant à saint Joseph : à l'emblème poétique du rameau fleuri elle substitue un vulgaire bâton, sur lequel il s'appuie comme s'il atteignait les limites de la décrépitude.

Chez nous, dans les *Heures* de Simon Vostre, vu l'exiguïté de l'espace laissé pour chaque vignette, la scène du Mariage proprement dit a été séparée de celle où sont représentés les concurrents de saint Joseph. Dans celle-ci, que nous avons reproduite T. III, p. 182, l'élu de Dieu s'avançant, son rameau fleuri à la main, ils le suivent en élevant aussi, comme pour lui rendre honneur, leurs rameaux restés stériles. Un seul d'entre eux, par

« aliud esse præsumere, aliud definire ac declarare? Multa quidem a Summis Pontificibus « de certis quibusdam reliquiis jubentur; sed ea diserte apposita, vel certe subaudienda « clausula ut quod ad earum veritatem pertinet sua cuique sit probabilitas cui nihil censeri « debeat auctum. » (*De Festis*, Padoue, 1776, p. 373.)

1. Rosini, *Storia della Pittura ital.*, planches in-fol., XXXIII

exception, brise le sien, et comme sa pensée n'est pas des meilleures, un de ses compagnons semble lui en faire des reproches. Dans la vignette suivante, le mariage s'accomplit, et l'on ne voit plus derrière le prêtre que des indications de têtes, pour dire une foule recueillie.

Dans toutes les compositions passées jusqu'ici en revue, les saints époux sont debout. Bernardino Luini les a fait agenouiller devant le prêtre, dans les fresques de la galerie de la *Brera*. Des peintres plus modernes, tels que Carl Vanloo dans son tableau de la galerie du Louvre, ont adopté cette position comme plus favorable aux attitudes pittoresques. Le peintre a maintenu l'attribut traditionnel du bâton fleuri, et il a imaginé de couronner de fleurs les deux époux; il a su donner à la sainte Vierge une attitude simple, calme et recueillie, et c'est une innovation heureuse que d'avoir fait planer le Saint-Esprit sur toute la scène. Il en résulte un ensemble d'un caractère vraiment religieux, au milieu de l'afféterie du XVIIIe siècle.

L'apparition du Saint-Esprit se rencontre fort à propos aux approches de l'Annonciation, pour nous faire envisager le mystère du Mariage de Marie comme en étant le prélude. Mais ce caractère apparaît bien plus sensiblement encore dans un tableau de Gérôme de Cotignola, signalé par Mme Jameson, et qui se trouve dans la galerie de Bologne. Le mystère étant rendu, non plus comme fait, mais comme idée, Marie et Joseph apparaissent seuls, placés devant un autel, sans autres témoins qu'une sibylle et un Prophète [1].

VI.

L'ANNONCIATION, DANS LE SENTIMENT DE LA DIGNITÉ.

Le mystère de l'Annonciation nous fait entrer à pleines voiles dans l'ordre des faits évangéliques. A ce titre, et à raison de son importance fondamentale, on comprend facilement qu'il ait été représenté beaucoup plus anciennement qu'aucun des mystères qui, dans la vie de Marie, en avaient été la préparation prochaine. Il semblerait même qu'il aurait dû occuper une large place dans cette première période de l'art chrétien, toute nourrie d'idées, où les faits étaient choisis selon qu'ils pouvaient le mieux rappeler la pensée dominante de la Rédemption. Cependant, on n'en cite qu'un seul exemple parmi les peintures des

1. Mme Jameson, *Legends of the Madonna*. p. 162.

Catacombes, et encore n'est-il pas certain; on n'en connaît aucun parmi les sculptures des sarcophages et les figures des fonds de verre; mais, à partir du ve et du vi^e siècle, on l'observe sur beaucoup d'autres monuments, sur les ivoires sculptés principalement. On remarquera toutefois qu'il y est classé plutôt dans l'ordre des faits que dans l'ordre des idées, ce qui viendrait à l'appui des observations précédentes.

Sur la voûte d'un *cubiculum* du cimetière de Sainte-Priscille, l'on voit une femme assise sur un siége d'honneur, et un homme dans la force de la jeunesse, qui lui adresse la parole[1]; nous ne voulons pas affirmer qu'on ait ainsi représenté l'Annonciation; mais cette opinion, appuyée par M. de Rossi, est très-probable. Le sujet serait rendu comme il le devait être, selon le mode de composition sommaire alors en usage dans l'iconographie chrétienne. Dans ce système, un Ange sous forme humaine devait être représenté tout simplement par la figure d'un homme, sans rien de plus que des insignes propres à indiquer qu'il est constitué en dignité : tels sont, dans le cas présent, les *clavi* ou orfrois de la tunique. La Sainte Vierge ne devait pas être montrée elle-même d'une manière plus claire que par une femme portant les marques d'une dignité supérieure.

En la représentant ainsi, l'art s'élève aussitôt dans la région des idées, bien au delà des réalités de circonstance. Il ne se demande pas si Marie alors était une humble jeune fille, voilant sa grandeur sous de timides apparences, si elle fut surprise au milieu de sa prière, ou tandis qu'elle se livrait au travail : il se souvient qu'elle est la femme par excellence, il la prend d'un âge mur, et la fait asseoir comme si elle donnait une audience au messager d'une autre puissance.

Concevoir Marie dans le sentiment de sa dignité, au moment où elle reçoit le message de l'Archange, va demeurer une chose usuelle, jusqu'à la fin du xiiie siècle. On ne craindra jamais de la poser en reine; quelquefois on lui donnera des suivantes; on élèvera souvent les riches portiques d'un palais, là où elle s'abritait sous le toit le plus modeste.

Dans la mosaïque de Sainte-Marie-Majeure, au ve siècle, la série des faits commence par l'apparition de Gabriel à Zacharie, et l'Annonciation vient immédiatement après. Non-seulement Marie s'y montre assise, mais son siége est élevé sur un degré et devient une sorte de trône. Pour marquer qu'elle vit habituellement dans la compagnie des Anges, on en voit deux qui se tiennent derrière elle; et en avant, outre l'Archange Gabriel, qui lui parle, et qui, toujours ailé désormais, est posé sur le sol, un quatrième de ces esprits célestes, suspendu dans les airs, semble vouloir dire que le ciel tout entier prend part au mystère qui s'accomplit; le

1. Bosio, *Roma sott.*, p. 541.

Saint-Esprit descendant sur Marie en forme de colombe, achève d'en exprimer la vive signification.

Si nous passons ensuite aux plus anciens ivoires sculptés, nous trouvons sur une couverture d'évangéliaire, à la Bibliothèque nationale, la Vierge debout, mais sous un portique monumental, et comme une femme dans la force de l'âge, la tête surmontée d'une sorte de couronne propre aux impératrices d'Orient. On lui a donné deux suivantes ; la première ouvre un rideau devant elle ; la seconde semble chargée d'introduire le céleste messager. Celui-ci, un sceptre à la main, remplit de ses grandes ailes presque tout le reste de l'espace, et touche à peine la terre de la pointe de ses pieds[1].

Sur un bas-relief sculpté à la façade de l'église de Saint-Michel, à Pavie, et attribué au VIIe siècle, Marie étant de nouveau assise sous un portique, une suivante de toute petite dimension est assise à ses pieds, et la montre comme pour la célébrer, tandis que l'Archange lui adresse la parole. La suivante apparaît penchée à une fenêtre, comme témoin seulement, sur une autre sculpture jugée plus ancienne que la précédente, par d'Agincourt, qui les a l'une et l'autre publiées[2]. Il avait lui-même trouvé la seconde dans une démolition à Rome, où elle avait appartenu à une église détruite. La sainte Vierge s'y montre de même assise, avec cette particularité qu'une grand flambeau allumé s'élève entre elle et Gabriel.

A Milan, sur la grande et célèbre couverture d'évangéliaire, œuvre du VIe siècle environ, l'Annonciation est représentée, il faut le dire, en de tout autres conditions. L'artiste s'est inspiré d'un de ces récits apocryphes, auquel cette représentation isolée ne suffit pas pour donner un crédit qu'il ne saurait tirer, à plus forte raison, de la source d'où il provient. Nous citons, nous ne justifions pas : Marie puisait de l'eau à une fontaine, quand l'Ange lui apparaît ; elle se retourne pour l'écouter[3].

Sur un coffre en ivoire appartenant au musée du Louvre (nº 69) et attribué au IXe siècle[4], nous retrouvons la sainte Vierge assise sous un

1. Supp. lat., nº 642. Nouvelle classification, 9393. Labarte, *Arts industriels*, Pl., T. I, pl. V. M. Labarte attribue cet ivoire au temps de Justinien et le juge d'un travail byzantin.

2. D'Agincourt, *Sculpture*, pl. XXVI, fig. 1, 5.

3. *Moulages de la Société d'Arundel*; Mozzoni, *Tavole della storia della Chiesa*. Labarte, *Arts industriels*.

Dans l'une des miniatures du manuscrit syriaque de la Bibliothèque Laurentienne, à Florence, où l'Annonciation est représentée par deux figures de l'archange Gabriel et de la sainte Vierge, placées debout, séparément, de chaque côté d'un encadrement, on voit, près de Marie, un vase et une sorte de disque, qui pourraient se rapporter à la même donnée. Si elle était devenue habituelle dans l'art chrétien, elle aurait pris en conséquence une bonne et utile signification, qui nous la recommanderait. Autrement elle n'est à nos yeux qu'une circonstance de fait très-probablement erronée.

4. Labarte, *Arts industriels*, pl. X.

portique, avec un caractère de dignité, et accompagnée d'une suivante. Postérieurement, nous ne voyons plus personne à son service, mais elle conserve la même position en présence de Gabriel, sur le diptyque de Milan, publié par Gori, et classé par Mozzoni parmi les monuments du xe siècle [1], — sur le devant d'autel de Saint-Ambroise, à Milan [2], — et dans la miniature du *Bénédictionnal* de Saint-Æthelwold [3], qui sont à peu près du même temps.

Il en est de même sur le diptyque du musée Barberini, réputé du siècle suivant, où elle porte, en outre, une fleur comme une sorte de sceptre. Rien ne montre mieux, d'ailleurs, combien l'idée dominante, dans les hautes époques, était de faire asseoir Marie, lors de l'Annonciation, pour exprimer sa dignité, que de la retrouver avec cette position dans le *Calendrier moscovite*, publié par Papebroke [4].

Dans la plupart de ces monuments, l'Archange porte un sceptre à la main; quelquefois ce sceptre devient une croix. Sur le devant d'autel de Milan, par exemple, et aussi sur une feuille de diptyque, publiée par Gori, et qui remonte assez vraisemblablement au VIIIe siècle environ, Marie se montre debout, et levant la main comme pour répondre au divin messager. En constatant que l'on faisait alors préférablement asseoir la sainte Vierge pour le recevoir, on doit reconnaître que, très-souvent aussi, elle était représentée debout; et, dans l'un et l'autre cas, elle fait un geste d'assentiment. Ce que nous ne verrons pas, c'est que l'on cherche à rendre les impressions de la jeune Vierge comme il est entré dans l'esprit de l'art moderne de le faire, quand on a tenté de la montrer surprise, ravie, humble ou recueillie.

On remarquera un acheminement vers cette tendance, dans la scène de l'Annonciation qui est associée, en un même tableau, à celle de la Naissance de Notre-Seigneur, sur le bas-relief de la chaire du baptistère à Pise, que nous avons publiée (T. I, pl. XI). Le sentiment de la dignité y domine fortement, si l'on considère les poses, les types, le diadème qui couronne la tête de Marie; mais, dans son attitude et son mouvement, Nicolas de Pise a surtout exprimé la surprise. En regard de ce monument, où l'esprit d'innovation se combine dans une si singulière mesure avec le respect des éléments traditionnels de composition, nous mettons une miniature grecque de même époque, tirée d'un manuscrit de la bibliothèque du Vatican (pl. III). En des proportions presque équivalentes, mais dans des conditions toutes contraires, elle offre aussi un exemple

1. Gori, *Thes. vet. dypt.*, T. III, pl. XXXI.
2. Ferrario, *Mon. di San Ambrogio*, pl. XVII
3. *Mémoires de la Société d'Arch. de Londres*, T. XXIV, pl. X.
4. Boll., *Acta Sanct.*, T. I de Mai, au 25 mars.



DESSIN DE BOSSI GRAVÉ PAR L. BAUCHEREL

ANNONCIATION

Miniature du XIIIe Siècle

IMP. BEILLET Q. DE LA TOURNELLE 33

de ce travail des idées qui était général au XIIIe siècle. Si l'on considère le style du dessin, il est tout archaïque et byzantin. Marie est assise ; elle porte les pieds sur un escabeau richement orné ; Gabriel s'avance vers elle, un sceptre à la main : voilà pour la dignité. Mais on a voulu exprimer la situation naturelle, en donnant pour siége à la Mère de Dieu une sorte de banc grossier, et surtout en l'occupant à filer, lorsque l'Archange vient la surprendre. La composition est cependant agencée de telle sorte que le petit édifice auquel son siége est adossé, lui donne, comme vue d'ensemble, l'aspect d'un trône. Ce petit édifice semble une chapelle, et nous ne serions pas étonné que l'on ait eu en vue de représenter ainsi la sainte maison de Nazareth, miraculeusement transportée depuis à Lorette, et qui, dès ce temps-là, était effectivement transformée en chapelle. Ce que l'on remarquera surtout dans ce petit tableau, ce sont les huit Anges montant et descendant, comme s'ils allaient annoncer au ciel et considérer sur la terre le grand événement et l'accomplissement du grand mystère qui cause tant de joie là-haut, et va tout renouveler ici-bas : sorte d'échelle de Jacob qui avait déjà attiré notre attention, au point de vue du ministère des esprits célestes. L'on remarquera dans les mains des Anges qui montent, une sorte de pancarte que n'ont pas ceux qui descendent. Il semblerait que les premiers vont porter dans les régions célestes la nouvelle de cette acceptation de Marie, à laquelle était attaché le salut du monde.

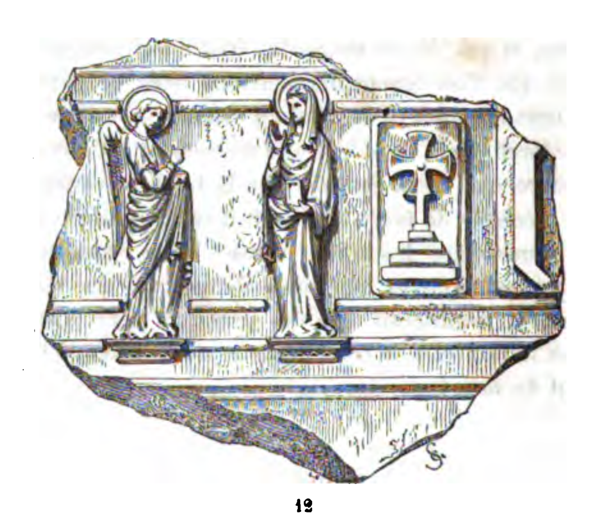
VII.

L'ANNONCIATION, DANS UN SENTIMENT PIEUX OU DRAMATIQUE.

« Nous trouvons l'Annonciation, dit Mme Jameson, de même que « beaucoup d'autres faits de la sainte Écriture, traitée de deux manières : « comme un mystère, et comme un événement. Prise dans le premier sens, « elle devient le symbole expressif d'un article fondamental de la foi, « l'Incarnation divine ; prise dans le second sens, elle représente l'an- « nonce du salut faite à l'humanité par l'action directe d'un pouvoir sur- « naturel [1]. » Cette distinction est très-juste ; elle revient à la distinction plus générale, que nous maintenons constamment, entre la représentation de l'idée et la représentation du fait. Il y a toutefois cette différence entre l'observation de Mme Jameson et la nôtre, que, même dans la

1. Mme Jameson, *Legends of the Madonna*, p. 166.

seconde alternative qu'elle pose, il y a encore place pour l'idée, l'idée de salut distincte de celle de l'Incarnation, bien qu'elles soient corrélatives. Dans l'antiquité chrétienne, on s'attachait à l'idée, préférablement au fait : mais aussi à l'idée du salut ou de la Rédemption, préférablement à celle de l'Incarnation ; et en même temps l'on puisait dans le fait, mais dans le fait pris sommairement, le moyen de représenter l'idée. Quant à l'Annonciation, il est de l'essence du sujet que l'Incarnation y apparaisse comme moyen direct de la Rédemption ; et quant à son mode de représentation, la seule venue de l'Ange et la main levée de Marie en constituaient le fond habituel [1]. Ce geste exprimait son *fiat*, confirmé aussitôt



12

L'Annonciation. (Fragment de cloche, XIII[e] siècle.)

par le *fiat* divin, de sorte qu'à l'instant même, elle devenait Mère de Dieu. De là ce caractère de dignité que l'on entendait donner à toute représentation de ce genre. Dans les deux exemples du XIII[e] siècle que nous avons donnés précédemment, Marie ne fait pas le geste dont nous parlons ; et quoiqu'on puisse trouver des exemples semblables à toutes les époques, nous y voyons un signe d'acheminement vers une période nouvelle. L'impression donnée dans le sens de la dignité s'y maintient cependant, au milieu même des particularités qui accusent une autre tendance.

Les faits vont se circonstancier, la scène sera plus dramatique, les impressions seront plus variées et plus senties. Dans la pratique, il est rare,

1. Nous en donnons pour exemple un fragment de cloche, emprunté aux *Annales archéologiques*.

néanmoins, que les distinctions signalées puissent s'appliquer très-rigoureusement, parce que les différents sens dont la représentation est susceptible se mêlent et se combinent avec une grande facilité. Mme Jameson paraît, si on en juge par le choix et l'association de ses exemples, avoir considéré la position de la Vierge assise comme un trait caractéristique de son premier sens, celui du mystère ou de l'idée. Dans une certaine mesure, elle a raison. Nous-même, nous nous croyons en droit de donner cette position comme propre à caractériser le sentiment de la dignité, qui avait anciennement prévalu ; mais il faut bien se garder d'en faire une règle générale. Mme Jameson nous en fournit la preuve en deux des Vierges assises au moment de l'Annonciation, qu'elle range, en conséquence, trop facilement dans sa première division. L'une est du XIVe siècle, et de Simon Memmi ; l'autre, du XVe siècle, et d'auteur inconnu. L'une et l'autre sont représentées dans un vif sentiment d'émotion, qui répond à ces mots : *Quæ cum audisset, turbata est in sermone ejus*, « Marie fut troublée en entendant ces paroles [1]. » Nous ajouterons que l'auteur donne trois autres exemples de Vierges assises (dont aucun ne paraît antérieur au XIVe siècle), et les comprend dans la même série, sans qu'elles offrent rien dans leur expression qui ne se rencontrât aussi bien, sinon peut-être mieux, dans la série des faits. Il est vrai que ces trois Annonciations ont de plus pour trait commun de montrer le Père céleste, et le Saint-Esprit qu'il envoie sous forme de colombe se reposer sur Marie. Mais bien que cette partie de la représentation se rapporte à des faits purement invisibles, on ne peut nier que l'art, en les rendant visibles dans le langage qui lui est propre, ne puisse les ranger sous couleur de fait dans une œuvre à laquelle il entend attribuer principalement ce caractère.

Pour nous, ce que nous remarquons surtout dans ces compositions, comparativement à celles des époques précédentes, c'est qu'elles sont plus circonstanciées, ou plutôt qu'elles le sont avec des éléments nouveaux ; — car le rôle des Anges multipliés et celui des suivantes tenaient autant de place dans quelques-unes de celles qui ont passé sous nos yeux ; — c'est surtout qu'elles sont plus dramatiques. Le plus remarquable exemple d'une composition qui réunisse toutes ces conditions : — d'avoir un caractère dramatique modéré, de montrer la sainte Vierge assise, et de faire apparaître Dieu le Père envoyant le Saint-Esprit, — est donné par le tableau miraculeux honoré à l'*Annunciata* de Florence, qui, d'ailleurs, porte tous les indices auxquels on reconnaît ordinairement le XIVe siècle. Marie prononce ces paroles : *Ecce ancilla Domini*, inscrites devant elle. Le cou un peu tendu, la tête inclinée, les mains

1. *Legends of the Madonna*, pl. XVII, p. 107, 112.

jointes et pressées contre sa poitrine, elle témoigne à la fois qu'elle se soumet et qu'elle se juge indigne ; elle est recueillie, pleine d'une grâce naïve. L'Ange lui-même gagne en grâce et en suavité ce qu'on lui retire de dignité. Pour la première fois, nous lui voyons fléchir le genou devant Marie ; elle n'en est que plus humble. Un demi-sourire semble s'échapper des lèvres de l'Archange, comme révélant le secret dont il est porteur, et répondant au pudique embarras de la douce Vierge ; pour elle, elle ne songe plus qu'à obéir, et toute son anxiété disparaît dans son aimable abandon. Ce type de composition est devenu dominant dans les écoles mystiques de l'Italie, pendant le XIV[e] et le XV[e] siècle. Que la sainte Vierge soit assise ou debout, il importe peu ; bientôt on la représentera à genoux elle-même, sans que la physionomie générale du tableau en soit sensiblement modifiée. Dans cet ordre d'idées, on suppose presque toujours qu'elle était en prière, en méditation, ou occupée d'une pieuse lecture, quand l'envoyé céleste vient la surprendre. L'usage s'introduit bientôt de placer un beau lis [1] dans la main de Gabriel, et c'est un trait qui, comparé au sceptre qu'il portait autrefois, indique la nouvelle direction donnée à l'esthétique chrétienne. Dans un petit tableau de la collection Campana, au Louvre (n° 35), attribué à Agnolo Gaddi, Marie étant assise, l'Archange agenouillé et portant aussi un lis, on voit un autre Ange à sa suite, dans la même position, mais sans aucun attribut.

Il faut bien s'entendre, d'ailleurs : nous constatons à chaque époque un cours principal dans la direction de l'art ; on interpréterait mal notre pensée si on ne faisait, en tous temps, la part des exceptions, soit qu'elles proviennent d'une influence persistante dans certaines écoles, ou de l'indépendance personnelle des artistes.

Jusqu'au XIII[e] siècle, on avait tendu à la dignité ; depuis le XIV[e], on recherchait dans l'Annonciation la grâce et la piété ; à partir de la Renaissance, les artistes s'efforceront de la rendre pittoresque et de faire de l'effet. Chacun suivait, d'ailleurs, ses propres impulsions, sans guère se soucier d'aucune tradition iconographique. Comme tous les âges, cependant, ont leurs tendances, on peut saisir un trait qui est commun au grand nombre, pendant les trois derniers siècles, et dont on ne trouve que de rares exemples auparavant : l'Archange apparaît fréquemment suspendu sur ses ailes, dans un éclat lumineux, sans reposer sur le sol. Cette disposition, quand on l'observe antérieurement, est presque toujours motivée par des conditions spéciales : conditions d'espace ordinairement, besoin de concentrer la représentation, dont nous parlerons un peu plus loin. Maintenant, au contraire, c'est en s'étendant

1. Quelquefois l'Archange porte une branche d'olivier.

dans le libre champ du tableau, et comme répondant mieux à l'idée qu'ils se font d'une intervention céleste, que les peintres modernes aiment à étaler leurs brillantes apparitions. Où l'on voit le mieux l'empire du goût à cet égard. c'est en comparant les œuvres. d'ailleurs les plus disparates, sur lesquelles il s'est exercé. Ainsi, parmi les compositions qui se rencontrent en ce moment sous nos yeux, voici une *Annonciation* de la galerie de Venise, due à François Vecelli, le frère du Titien; deux *Annonciations* de Le Sueur, dont l'une se trouve au musée du Louvre; celle des vignettes de Sébastien Le Clerc, et, dans un caractère éloigné autant que possible de toutes les autres, celle de Flaxman, reproduite par Mme Jameson [1].

On voit aussi, par la plupart de ces exemples, que la pensée de faire intervenir des Anges en certain nombre, comme témoins de la salutation angélique, a pris de la faveur. Ils ne sont plus là pour former un cortége à l'Archange Gabriel, non plus comme résidant habituellement autour de Marie, mais comme si les cieux étaient ouverts; ou bien en étant descendus, ils en ont fait descendre avec eux tout l'éclat. Malheureusement, ce qu'il y a d'excellent dans cette pensée, se noie et disparaît, quand on les voit jouer et se culbuter dans les nuages, comme à la recherche d'un pittoresque bien éloigné du recueillement qu'on devrait attendre de ces esprits célestes. Le Sueur lui-même, cédant à l'entraînement général, est faible en cette partie. Mais il ne dément pas l'estime que nous faisons de lui, comme du plus chrétien de nos grands peintres français, si l'on considère dans ses tableaux les figures principales de la sainte Vierge et de l'Archange. Dans la suspension aérienne de Gabriel, se montre toute la poésie du sujet, se présentant sous une face nouvelle, pour inspirer l'art chrétien dans une de ses phases. L'Archange repose sur ses ailes, ou plutôt les porte comme le signe de son agilité céleste, sans aucun effort pour s'en servir. Comme il descend du ciel, l'expression correspondante de la part de Marie est naturellement celle de la vénération et d'une soumission profonde. Le Sueur a bien rendu ces deux sentiments: Flaxman s'est efforcé de les accentuer, jusqu'à la raideur; s'efforçant aussi de rendre son Ange grandiose, et comme une vision surhumaine, il a dépassé le but et l'a rendu fantastique; mais en deçà de ces exagérations, il y avait de la vraie grandeur dans le thême qu'il s'était proposé. Nous doutons toutefois que l'on puisse jamais, dans cette voie, atteindre le charme que le Beato Angelico, en suivant la sienne, a su donner à ses *Annonciations*, et nous nous sommes réservé d'en parler

1. *Legends of the Madonna*, p. 183.

en dernier lieu, pour lui accorder, s'il nous est permis de parler ainsi, la palme de l'*Ave Maria*.

Nous ne disons pas que sa manière de concevoir l'Annonciation ait en elle-même une supériorité certaine, soit sur la noblesse de type adoptée dans les hauts temps, pour honorer Marie au moment où elle devient Mère de Dieu, soit sur ces explosions magiques, tentées quand l'art a acquis toute sa puissance, pour faire apparaître devant elle, en quelque sorte, le ciel tout entier avec son envoyé. Mais, dans une voie intermédiaire, il a mieux réussi qu'aucun autre, il a mieux réussi à infuser le parfum d'une âme pleine d'amour pour Marie, et angélique elle-même. C'est un sujet qui a été fréquemment touché de son suave pinceau : nous en avons observé sur les originaux huit variétés[1]. L'on dira en effet qu'il y a mis une certaine variété, si l'on considère qu'il représente la sainte Vierge, tantôt assise, tantôt à genoux, et l'Archange tour à tour debout, incliné ou à genoux devant elle ; mais, avec ces différences accidentelles, il demeure dans un même ordre de sentiment, dont il s'est tout d'abord trop profondément pénétré pour songer qu'on puisse en concevoir aucun autre. Assise ou à genoux, un livre à la main, ou fixée par ses seules pensées, Marie était toute occupée de Dieu ; l'Ange venant du ciel s'est abattu sur la terre, mais il n'y pèse pas, et l'on sent que, plus prompt que le désir, il regagnerait les régions célestes, du plus simple battement de ses ailes, teintées des riantes couleurs de l'iris, ou brillantes comme l'or du soleil. Dans cette atmosphère qui les enveloppe , et lui et Marie, ce n'est cependant pas l'éclat qui domine : la lumière est douce et c'est la paix que l'on respire. Avec quelle intime sérénité l'humble Vierge, les mains jointes ou croisées sur son cœur, tend la tête pour écouter les ordres divins, prête à les accueillir en toute simplicité et tout amour ! Que cet Ange est pur sous ses formes humaines ! comme la chair et le sang sont loin de là ! Il incline aussi la tête, lui-même plein de respect, mais légèrement, car il parle au nom de Dieu, voilant sous son sourire et laissant voir par la transparence de son regard la ravissante délicatesse de ce mystère, d'où s'exhale la double suavité de la vierge et de la mère. A Cortone, Gabriel porte le lis ; sur le reliquaire de *Santa Maria Novella*, le lis est placé dans un vase au milieu de la scène ; ailleurs le peintre a pu matériellement l'omettre, il n'en fait pas moins apercevoir la blancheur et sentir le parfum. Ce parfum, nous le répétons, est celui de l'*Ave*

1. Deux dans les cellules de Saint-Marc, à Florence ; une sur les reliquaires de *Santa Maria Novella* ; une sur les panneaux représentant la Vie de Notre-Seigneur, à l'Académie ; une dans la chapelle de Saint-Luc, à l'*Annunciata* ; deux à Saint-Dominique de Pérouse ; une au *Gesù* de Cortone.

Maria, dans toute sa fraîcheur. D'autres prendront la scène dans une autre de ses phases, pour en exprimer la grandeur et les fruits ; le peintre angélique la cueille dans sa fleur, et c'est assez pour qu'il nous en fasse goûter toutes les conséquences admirables.

VIII.

PARTICULARITÉS RELATIVES AUX IMAGES DE L'ANNONCIATION.

Nous avons cru quelque temps, d'après l'opinion générale, qu'un charmant tableau de l'église de la Minerve, à Rome, était aussi du Beato Angelico. Quelques particularités de couleur et de dessin nous déroutaient ; mais nous arrangions la chose en admettant des retouches ; elle s'explique bien mieux maintenant, puisque nous savons que le tableau est de Benozzo Gozzoli[1]. Nous y avions vu aussi un souvenir de l'*Ave Maria*, une idée de prière, jointe à l'intention particulière qui avait présidé à son exécution. De gracieuses petites filles vêtues de blanc sont présentées à la sainte Vierge par un cardinal de l'Ordre des Dominicains, et reçoivent une bourse de sa main, tandis que l'archange Gabriel, derrière elles, le lis à la main, se tient prêt à saluer Marie. Toute énigme disparaît, quand on sait que ce tableau a été composé pour un orphelinat fondé par le cardinal Torrecremata, sous le nom de « Confraternité de l'Annonciation ».

Un mode de procéder analogue se rencontre dans un autre tableau d'autel de la même église, peint par Filippino Lippi, où le cardinal Olivier Caraffa, donataire, étant présenté à la sainte Vierge par saint Thomas d'Aquin, le patron de la chapelle, Gabriel, encore avec le lis, semble prêt également à la saluer de son *Ave Maria*, lorsqu'elle se retournera vers lui.

Dans ces deux tableaux, d'ailleurs, on a voulu que la pensée de l'Annonciation, tout en étant combinée avec la pensée particulière d'un patronage, fût néanmoins complète dans son expression. Les artistes ont eu soin, dans chacun d'eux, de faire descendre sur Marie le Saint-Esprit, sous la forme ordinaire de la colombe; et, non content de cette forme de l'intervention divine, Benozzo Gozzoli a encore représenté plus haut Dieu le Père, qui envoie ce même Esprit-Saint.

Quelquefois on a associé à l'Annonciation, dans un même tableau, des Saints qui n'ont d'autres rapport à ce mystère que de partager avec

1. *Ape italiana*, Ann. III, pl. XIV.

lui le patronage de telle église, de tel autel, de telles personnes. C'est ainsi que, dans un tableau de Francia de la galerie de Bologne, la sainte Vierge étant placée entre saint Jean-Baptiste et saint Jérôme, l'ange Gabriel apparaît au-dessus : l'idée de son apparition à Marie se trouve ainsi exprimée; et c'est une circonstance à laquelle nous avons fait allusion quand nous avons parlé des représentations de ce mystère, où, avant l'ère moderne, l'Archange était suspendu sur ses ailes.

Nous revenons aux apparitions des Personnes divines dans la scène de l'Annonciation, pour compléter les explications que nous n'avons, jusqu'ici, données que trop imparfaitement à ce sujet. Quelque forme que prenne la représentation du mystère, on comprend que le Père et le Saint-Esprit y figurent très-convenablement, comme traduction de ces paroles de l'Ange : *Spiritus Sanctus superveniet in te, et virtus Altissimi obumbrabit tibi*, « Le Saint-Esprit descendra sur vous, et la vertu du Très-Haut vous « couvrira de son ombre ». Un chrétien, néanmoins, comprend si facilement cette action divine, comme toujours sous-entendue quand elle n'est pas exprimée, qu'on a pu souvent omettre de la rendre ostensible sans que l'impression attendue du tableau en fût affaiblie. La colombe, après avoir figuré, au ve siècle, dans l'*Annonciation* de Sainte-Marie-Majeure, devient rare dans les siècles suivants; on la retrouve plus fréquemment vers le XIIIe siècle, et c'est pendant le XIVe que devient fort usitée la figure de Dieu le Père. Alors, le plus souvent, il lance des rayons sur Marie, et ces rayons se prolongent quelquefois jusqu'au point d'atteindre son sein virginal; dans tous les cas, ils tracent la voie que suit la céleste colombe. Il arrive aussi que les rayons sont tracés comme venant du ciel, sans que la figure du Très-Haut se fasse apercevoir [1]; ou bien, au contraire, Dieu le Père lance les rayons, sans que l'on voie le Saint-Esprit [2]. Il n'est rien de plus légitime que ces divers modes de représentation; l'artiste est trop libre de les varier, pour que nous nous étendions sur leurs variétés. Nous nous contenterons de faire remarquer que, dans l'*Annonciation* de Simon Memmi, la colombe descend entourée d'une auréole de Chérubins.

Est-il également permis de faire figurer Dieu le Fils dans la représentation de ce mystère? Il est un assez grand nombre de tableaux, où l'on voit l'Enfant Jésus portant sa croix, qui descend du ciel, pour venir reposer dans le sein de sa mère [3]. Le Fils de Dieu, en s'incarnant, n'est pas

1. Gori, *Thes. vet. dypt.*, T. III. Baptistère de Florence, pl. I.

2. Cirot de la Ville, *Hist. de Saint-Seurin de Bordeaux*, retable de Notre-Dame-de-la-Rose.

3. Tableau de Jean Sanzio, le père de Raphaël (galerie de Milan); de Timoteo Viti (même galerie); tableau de Francia dont nous possédons une photographie. Dans une miniature de la *Légende dorée* (Bibl. nat., Fr. 244, fol. 4), sous le titre d'*Advénement de*

venu habiter ce sein virginal avec un corps tout formé, mais son corps a été formé du sang le plus pur de Marie. Évidemment les artistes dont nous citons les tableaux connaissaient cette vérité, et ils étaient bien éloignés de l'hérésie des Valentiniens, qui avaient soutenu l'erreur contraire; ils voulaient seulement rendre sensible, par le seul procédé qui soit compatible avec la nature de l'art, ce fait, que le Fils de Dieu vient s'incarner. Mais ce procédé favorise une grosse erreur; il est puéril, il est même iconographiquement inexact (le Fils de Dieu, en tant que Dieu, ne doit pas être représenté sous la figure d'un enfant, étant de toute éternité égal à son Père). Ce procédé a été condamné sévèrement par saint Antonin; depuis, Molanus et Ayala ont fortement insisté pour le réprouver, au point que celui-ci ne voudrait pas laisser subsister sans correction les tableaux où il est employé[1]; aujourd'hui, dans tous les cas, on serait inexcusable d'y recourir, et l'art s'interdira plutôt, faute d'avoir aucun moyen de le faire convenablement, de représenter le Fils de Dieu comme venant s'incarner dans le sein de Marie. Mais sera-t-il également défendu de représenter Dieu le Fils, en tant que Dieu, comme présidant, des hauteurs célestes, à l'accomplissement du mystère où il joue personnellement le principal rôle? Le Beato Angelico semble l'avoir voulu quand il a attribué un visage imberbe à la figure divine qui envoie le Saint-Esprit, sur le reliquaire de *Santa Maria Novella*. Quoi qu'il en soit, il sera plus sage et moins sujet à contestation, de laisser à la seule pensée du chrétien le soin de faire, dans la représentation de ce mystère, la part du Fils de Dieu; il se dira qu'elle est trop ineffable, pour être traduite visiblement.

On voit aussi des *Annonciations* où la Trinité tout entière, formant conseil, préside à l'envoi du céleste messager; à ce sujet, nous rappellerons encore la miniature dont nous avons publié la partie supérieure (T. II, pl. v); mais il faut remarquer que, dans cette composition, il y a deux actions, ou deux scènes distinctes et successives: Gabriel recevant sa

Notre-Seigneur, on voit, au sommet, le ciel représenté par un arc de cercle irisé, Dieu le Père et le Saint-Esprit qui y font leur séjour, et au-dessous un enfant nu portant la croix avec cette inscription : *Ecce ego cito et merces mea mecum*. Au-dessous est une jeune fille à genoux : la sainte Vierge, sans aucun doute; puis différents groupes allégoriques : des bergers, des prisonniers, un puits. Dans une rangée inférieure : une barque, les limbes, etc. On a voulu, c'est évident, représenter l'Incarnation et ses effets, et le caractère de la composition rend plus tolérable le procédé que nous critiquons.

1. S. Antonini *Summa historialis*, part. III, tit. VIII. Molanus, L. III, c. XIII. Ayala, *Pict. Christ.*, L. IV, c. IV, § 2. Molanus parle d'une interprétation intermédiaire, d'après laquelle cette petite figure humaine représenterait non le Fils de Dieu en tant que Dieu, non son corps qui n'est pas encore formé, mais son âme. A ce point de vue encore, ce procédé devrait être repoussé comme favorisant l'erreur origéniste de la préexistence des âmes.

mission et l'accomplissant, tour à tour ; si bien que le Saint-Esprit, après avoir pris part à la première scène dans le conseil divin, descend sur Marie dans la seconde, au milieu d'une petite auréole rayonnante comme une étoile.

Il faut comprendre, d'ailleurs, qu'en tout cela, il ne s'agit pas seulement de ne rien représenter qui ne soit susceptible d'une bonne interprétation, et qui soit à l'abri de toute censure, mais encore d'être clair, et, par conséquent, d'éviter tout ce qui demanderait une interprétation subtile.

Ayala discute assez longuement sur les conditions de temps et de lieu où l'on doit représenter l'Annonciation. Nous ne le suivrons pas sur ce terrain. Que la scène se passe de jour ou de nuit, comme il en accorde le choix aux artistes ; que, sans tenir compte de son interdiction, ils la transportent dans un monument d'une riche architecture ; que, se conformant à la réalité incontestable des faits, ils montrent l'humble demeure de Nazareth sous ses modestes apparences : nous croyons que toutes ces alternatives sont permises, conformément aux principes généraux que nous avons essayé d'établir, pourvu que la représentation se soutienne, dans toutes ses parties, sur le ton qu'elle a tout d'abord adopté.

Beaucoup d'*Annonciations* sont même représentées, abstraction faite de toute circonstance de temps ou de lieu ; souvent la sainte Vierge et l'Archange ne sont pas même rapprochés : ils sont symétriquement disposés sur deux parties différentes du même monument. Nous avons cité un de ces exemples qui remonte au VI[e] siècle, dans les miniatures du manuscrit syriaque à Florence. Ils sont devenus très-communs dans la seconde partie du moyen âge. On en remarque surtout un grand nombre, où Marie et Gabriel sont encadrés, l'un et l'autre, en deux médaillons, et leurs expressions n'en sont pas moins corrélatives. Au XIII[e] siècle, parmi les statues qui ornent nos cathédrales, comme à Chartres, à Amiens, où ils sont représentés voisins l'un de l'autre, la gravité monumentale ne permet pas d'accuser, d'une manière aussi accentuée, la correspondance de leur pantomime : et cependant, tout ce que l'on doit penser du mystère qu'ils représentent, n'en est pas moins fortement dit à l'observateur qui sait les bien voir. Il en est de même des autres mystères que nous observerons successivement, dans des conditions analogues.

IX.

DE LA VISITATION DE LA TRÈS-SAINTE VIERGE.

La Visitation, à son tour, n'est pas seulement un fait historique destiné à trouver place dans la série d'événements qui remplissent la vie de Marie : elle exprime elle-même un grand mystère. Dans cet ordre d'idées, elle cède le pas à l'Annonciation ; mais elle ne laisse pas que d'avoir ensuite une grande importance. Les paroles d'Élisabeth, dans cette occasion, sont associées à celles de l'Ange dans l'Annonciation, pour former cette admirable prière que nous appelons la *Salutation angélique*. Ce fut alors que Marie prononça le *Magnificat*, le plus sublime des cantiques ; ce fut alors que Jésus, dans son très-chaste sein, exerça les prémices de son ministère, et accorda la grâce de la sanctification à son précurseur encore renfermé lui-même dans le sein de sa mère [1]. C'est le second des mystères du Rosaire : mystère de charité, de communication ; type de toutes les amitiés saintes, de tout ce que l'on peut faire pour le service du prochain, type de parfaite sociabilité. Cependant nous ne voyons pas que la représentation de ce mystère ait été usitée dans la première et même dans la seconde phase de l'art chrétien. Elle se rencontre parmi les peintures des Catacombes, dans le cimetière de Saint-Jules, sur la voie Flaminienne ; mais elle n'y a été peinte qu'au VIIe ou VIIIe siècle [2]. L'exemple qui en est donné par une couverture d'Évangéliaire de la Bibliothèque nationale, pourrait être antérieur, ce monument étant classé parmi ceux qui ont précédé le VIIIe siècle, dans la quatrième classe des publications de la Société d'Arundel [3]. Nous l'avons ensuite observée sur une feuille de diptyque, du VIIIe ou IXe siècle, publiée par Gori [4] ; sur l'une des extrémités d'un coffre en ivoire, du musée du Louvre, que M. Labarte attribue à cette seconde époque [5] ; sur le diptyque de Milan, compté par Mozzoni [6]

1. Nous ne parlons que pour mémoire, et afin de repousser toute représentation de ce genre, d'un tableau du XVIe siècle, donné à la ville de Lyon par l'architecte Noblet, où, l'Enfant Jésus et le petit saint Jean étant représentés comme dans les seins de leurs mères, le premier bénit, le second incline pieusement la tête. (*Manuel d'Icon. chrét.*, *Guide de la Peinture*, p. 156.)

2. Bosio, *Roma sott.*, p. 579.

3. *Annales arch.*, T. XVII, p. 370.

4. Gori, *Thes. vet. dypt.*, T. III, pl. XXXV.

5. *Arts industriels*, pl. X.

6. Gori, *Thes. vet. dypt.*, T. III, pl. XXX. *Société d'Arundel*, 7e classe, n° 5.

parmi les monuments du xe siècle ; sur le diptyque du musée Barberini, dont nous avons parlé comme étant du xie [1]. Sur presque tous ces monuments, la Visitation est représentée de la manière la plus simple, par un étroit embrassement de Marie et d'Élisabeth, sans aucuns témoins. La présence d'une suivante et l'accompagnement d'une riche construction donnent à la scène, sur la cassette du Louvre, une physionomie exceptionnellement remarquable. La suivante se retrouve au xiiie siècle sur la châsse des grandes reliques, à Aix-la-Chapelle [2], et dans un groupe attribué à Cimabue et publié par Mme Jameson [3], puis au xive siècle, sur la porte du baptistère de Florence. Cette particularité semblerait donc avoir acquis une valeur traditionnelle. Sur l'un des bas-reliefs de la façade d'Orvieto, qui doit appartenir aussi au xive siècle, on voit, dans la Visitation, cette même figure, et, de plus, une autre femme non voilée qui ouvre un rideau.

Alors on n'en était plus, d'ailleurs, à représenter Marie et Elisabeth dans un vif mais toujours uniforme embrassement : dès le xiie siècle, sur la porte de Monreale, en Sicile, elles se tiennent seulement par les bras et semblent se parler. Chez nous, à la même époque, dans les bas-reliefs de l'abbaye de Moissac, en Auvergne, elles se parlent sans se joindre, dans le sentiment des paroles que l'Évangile met dans leurs bouches : Élisabeth félicitant Marie ; Marie disant le *Magnificat* avec humilité. A Chartres, au portail septentrional, « Marie », dit M. l'abbé Bulteau, « ouvre « les bras pour y recevoir amoureusement sa cousine ; on dirait qu'elle « entonne le cantique : *Mon âme glorifie le Seigneur*..... Élisabeth ouvre « les bras et dit : D'où me vient ce bonheur que la Mère de mon Sauveur « vienne à moi [4] ? » Un prophète, Daniel probablement, leur est associé. Sur la porte de Florence, elles se sont reprises par les bras et sont prêtes à s'embrasser. Sur le bas-relief d'Orvieto, d'Agincourt relève avec raison l'onction douce et touchante qui respire dans cette scène. Leurs situations sont à peu près les mêmes ; mais l'empressement charitable de Marie est plus marqué, et il y a plus de respect de la part d'Élisabeth. Le moment se fait entrevoir où on la montrera se prosternant tout à fait aux pieds de Marie. On en rapporterait un premier exemple à une époque plus ancienne, si on devait adopter la date du xiie ou xiiie siècle, que d'Agincourt accorde à un tableau de style grec, signé du nom de *Bizemano* ; mais il suffirait des nimbes mobiles que l'on observe dans ce tableau, pour attester qu'il

1. Gori, pl. xxxviii.
2. *Mélanges d'Archéol.*, T. I, pl. ii.
3. *Legends of the Madonna*, p. 180.
4. Bulteau, *Descript. de la cath. de Chartres*, p. 81.

n'est pas antérieur au xv[e], accusé d'ailleurs par la composition tout entière.

Au commencement de ce siècle appartient la *Predella* de l'église de la Trinité, à Florence, peinte par dom Lorenzo, le camaldule. On y voit le plus charmant modèle du genre qu'il soit peut-être possible de trouver, tant la vénération de la bonne sainte Élisabeth est cordiale et profonde, tant l'humilité de Marie, l'invitant à se relever, est douce et aimable.



13

La Visitation. (Dom Lorenzo, camaldule.)

Le P. Antoine de Vieyra, cité par Ayala[1], aurait voulu qu'un semblable signe de respect de la part d'Elisabeth, prosternée pour accueillir la Mère de Dieu, devînt de règle universelle. Ayala s'oppose, avec raison, à ce qu'on impose sur ce point la contrainte d'une prescription uniforme; mais, assurément, ce mode de composition mérite d'être encouragé.

Il est à remarquer que, dans les deux tableaux dont nous venons de parler en dernier lieu, on observe une autre innovation, dont l'usage va devenir habituel : elle consiste à multiplier arbitrairement les personnages accessoires. Dans le tableau de Dom Lorenzo, il y a un homme et une femme qui s'entretiennent ensemble derrière Marie. Dans celui que d'Agincourt a publié, trois jeunes filles sont groupées à la porte de sainte Elisabeth ; puis le cortége de Marie se compose de saint Joseph et de deux

1. Ayala, *Pictor Christ.*, L. IV, c. v, § 3.

Anges, qui sont réputés les avoir accompagnés dans leur voyage. De même, deux Anges sont sculptés sur les bas-reliefs de Notre-Dame-de-la-Rose, à Saint-Seurin de Bordeaux, de chaque côté du groupe de l'Embrassement. Mme Jameson a reproduit une charmante composition du Pinturicchio, où deux Anges se tiennent également recueillis, à une distance respectueuse derrière Marie et Elisabeth [1].

Cette intervention angélique, sous quelque forme qu'elle se présente, est pleine de poésie. Au contraire, la présence de saint Joseph et des autres témoins humains, mis à portée d'entendre l'entretien des deux heureuses mères, a été l'objet de quelques critiques, par ce motif qu'elles seules encore avaient le secret de la maternité virginale de Marie, et que saint Joseph, en particulier, l'ignorait alors ; car, selon toutes les probabilités, ce ne fut qu'au retour de sa très-sainte épouse dans la maison conjugale, que, s'apercevant de son état, il eut la pensée de se séparer d'elle. Quelques auteurs en ont conclu que saint Joseph n'accompagna pas Marie, mais la fit accompagner chez sainte Elisabeth. Catherine Emmerich présente la chose sous un aspect bien plus vraisemblable : elle admet que saint Joseph fit le voyage, mais qu'occupé, au moment de l'arrivée, de divers soins qui en étaient la conséquence, il ne se serait pas trouvé présent lors de la première entrevue; et, après avoir passé quelques jours dans la maison de Zacharie, il s'en serait retourné seul à Nazareth, pour vaquer à ses affaires. D'ailleurs, quelle que soit la personne qui ait accompagné la jeune épouse de Joseph dans son lointain voyage, il faut reconnaître qu'aucun témoin ne dut entendre les paroles d'Elisabeth et celles de Marie, qui impliquaient la connaissance du mystère. Mais nous nous sommes mis à l'aise avec toutes ces difficultés de fait, en professant que, sous la réserve des circonstances où l'on côtoierait de trop près des erreurs dogmatiques, l'art doit jouir d'une grande liberté quant à l'emploi des artifices de composition. Le théâtre a ses *à-part;* de même, on peut supposer que, dans un tableau, tels personnages, placés à une faible distance des acteurs principaux de la scène, n'entendent pas ce qu'ils sont censés dire. Ainsi, la présence de Joseph, comme celle de Zacharie, dans beaucoup de *Visitations*, n'impliquerait qu'une participation éloignée à l'action principale.

Nous citerons, à ce sujet, deux autres tableaux du Pinturicchio : l'un qui était peint à fresque dans les cloîtres, maintenant détruits, de Sainte-Marie-du-Peuple, à Rome; l'autre qui figure parmi les peintures de la chapelle Riario, dans cette même église. Dans ces deux compositions, on peut dire que, proportionnellement au champ du tableau, l'intervalle qui

1. *Legends of the Madonna*, p. 186.

sépare chacun des deux saints époux, derrière Marie et Elisabeth, où ils sont placés, est suffisant pour indiquer qu'ils demeurent étrangers à leur entretien. D'ailleurs, il n'est pas dit que, dans l'une ou l'autre, elles prononcent aucune parole. Dans l'une, elles s'embrassent avec effusion; dans l'autre, elles se prennent la main avec une douce amitié : l'artiste ne semble avoir eu en vue que ces premiers témoignages d'affection. Son plus grand mérite en les exprimant, c'est d'être suave; il ne va pas au delà dans la région des idées. Saint Joseph, dans la fresque du cloître, ne faisait que s'avancer de loin, d'un air honnête et serein, tenant son âne par la bride, souriant peut-être à l'empressement des deux cousines, attentif plutôt à Zacharie, qui accourt au-devant de lui. Dans le tableau de la chapelle, ils sont fixés, chacun de leur côté, dans un sentiment de pieuse méditation. Dans les vitraux de la même église, peints par Guillaume de Marseille, une autre *Visitation* semble, quant à la succession des faits, comme la suite de celle du cloître : Joseph a détaché le licol de son âne, pour le soulager, et il entre en conversation avec Zacharie; dans tous les cas, ils ne sont certainement pas censés entendre ce que Marie et Elisabeth peuvent se dire. Sans cesser de se tenir embrassées, elles ont commencé, en effet, à s'entretenir. Elisabeth félicite sa cousine, en s'inclinant comme par un mouvement naturel, qui semble demeurer inaperçu à l'humble vierge, grandie, au contraire, avec dignité, dans un sentiment de joie annonçant le *Magnificat*. Elisabeth a une suivante, mais l'attention de celle-ci se porte ailleurs.

Ayala blâme l'entretien de saint Joseph et de Zacharie, par la raison que ce dernier était muet alors. Le *Guide de la peinture* du mont Athos le prescrit, au contraire [1]. A nos yeux, il suffit, pour satisfaire à ce qu'il y a de juste dans la critique du théologien espagnol, que rien dans la physionomie du Prophète n'indique qu'il prend la parole; il peut, quoique muet, accueillir cordialement son saint visiteur. Il peut aussi s'exprimer par signes, et, la pensée commune devant se porter sur la cause merveilleuse de son mutisme, rien ne nous paraîtrait mieux approprié au sujet que de le voir porter la main sur sa bouche, pour indiquer que là est le signe de l'intervention divine; et ses regards s'élevant vers le ciel, ceux de saint Joseph peuvent s'y élever aussi. Quoique les événements qui se préparent soient, pour l'un et l'autre, encore indéterminés, ce serait le commentaire de ce qui se passe entre les deux cousines, et tout le tableau prendrait une teinte d'inspiration et de sublime attente.

1. Comme on ne voit pas de traces de cet élément de composition avant le XVe siècle, la prescription de ce *Guide* (p. 156) montre que, si les innovations ont été rares et lentes dans l'art grec chrétien, on en trouve cependant des exemples.

Le plus célèbre des tableaux de la Visitation est celui de Rubens, dans la cathédrale d'Anvers. Au travers de cette magie de la peinture, de ce relief des formes, de l'éclat de ces couleurs, de cette scène animée, où se mêlent des détails familiers et des signes de grandeur, de tous ces genres de mérites, capables de gagner les suffrages des connaisseurs, sans beaucoup élever la pensée, si l'attention se porte sur Marie et sur Elisabeth, on reconnaîtra que chez elles les convenances d'attitude et d'expression sont bien observées. Il ne faut pas trop se laisser prendre à l'éclat chatoyant de la robe de soie que porte la très-sainte voyageuse; il ne faut pas trop remarquer que le pauvre âne qui lui a servi de monture va mal avec son riche costume. Mais que l'on écoute Elisabeth; nous retrouvons dans son expression le sentiment de ces paroles : « Et d'où me vient cet hon- « neur, que la mère de mon Seigneur me visite? » Que l'on considère Marie prête à entonner le *Magnificat*. Zacharie et saint Joseph sont très-rapprochés; mais, tout occupés de leur rencontre mutuelle, ils peuvent être réputés aussi étrangers qu'ils doivent l'être à ce qui se passe à côté d'eux. Le péristyle où s'abordent Marie et Elisabeth est favorable à leur isolement et à leur mise en relief. L'illustre auteur de ce tableau l'a fait pour le plaisir des yeux; on y trouverait les éléments d'une œuvre sérieusement chrétienne.

ETUDE V.

NATIVITÉ DE NOTRE-SEIGNEUR.

I.

REPRÉSENTATION DE LA NATIVITÉ JUSQU'AU VIe SIÈCLE, VIERGE ASSISE.

Parmi les faits évangéliques, il n'en était aucun, ce semble, qui dût mieux entrer dans le programme de l'iconographie chrétienne, pendant sa première période, que la naissance même du Sauveur. Comment exprimer mieux, en effet, l'idée de renouvellement, de salut et de paix, que les fidèles alors étaient accoutumés à rechercher toujours dans les images peu variées qu'ils aimaient à rencontrer sous leurs regards ? Il est vrai. Mais aussi, combien n'évitaient-ils pas tout ce qui pouvait, par rapport au Fils de Dieu, porter au souvenir trop marqué de ses humiliations ! Ils passaient donc aussitôt de la pensée de sa naissance à celle de ses manifestations, et à leurs yeux les mystères de son enfance se traduisaient de préférence par les honneurs princiers que lui



14

La Nativité de Notre-Seigneur et l'Adoration des Mages. (Couverture de sarcophage, IVe siècle.)

rendirent les Mages. Ils ne prirent pas autant de goût d'abord à contempler les grâces naïves du divin Enfant abaissé pour venir à nous, jusqu'à

naître dans une étable et à se laisser coucher dans une crèche. Ainsi, tandis que l'Adoration des Mages est un des sujets usités dans les Catacombes parmi les peintures de la première période, c'est seulement parmi les sculptures des sarcophages du IVe et du Ve siècle, et en bien moindre nombre, que l'on rencontre des représentations ayant trait plus directement à la naissance de Notre-Seigneur. Et encore doit-on observer que les deux mystères de la Naissance et de la Manifestation y montrent une grande tendance à s'associer, comme étant le complément nécessaire, on pourrait dire le correctif, l'un de l'autre. Ainsi, sur deux sarcophages publiés par Bosio et trouvés, l'un au Vatican, l'autre dans les Catacombes proprement dites attenant à la basilique Saint-Sébastien, Jésus étant couché dans la crèche sous un toit qui rappelle l'étable, la sainte Vierge étant assise à côté de lui, avec un autre personnage qui est debout et que nous prenons pour saint Joseph, nonobstant quelques raisons d'en douter qui viennent de certains autres monuments, le bœuf et l'âne se tenant de l'autre côté, les Mages arrivent immédiatement après, avec leurs présents, pour les offrir au Nouveau-Né [1].

Sur un autre sarcophage, également publié par Bosio, la scène est dédoublée; mais l'intention que nous constatons d'honorer le Sauveur dès sa naissance n'en est rendue que plus saillante. Il n'est plus couché dans la crèche, il est étendu sur un autel, où les deux animaux continuent de l'honorer, où deux bergers l'adorent, sans que l'artiste, dans la concision de son langage iconographique, ait placé près de lui Marie et Joseph; il a jugé suffisant de les représenter dans la composition voisine et complémentaire, où l'Adoration des Mages est rendue selon la manière la plus ordinaire [2].

Nous voyons avec non moins de clarté, dans deux monuments des Ve et VIe siècles, comment on entendait ne pas séparer la naissance du Sauveur des circonstances propres à le glorifier, et comment l'Adoration des Mages tenait le premier rang parmi les moyens jugés propres à atteindre ce but: nous voulons parler des mosaïques de Sainte-Marie-Majeure et des fioles de Monza. Dans les premières, les sujets représentés formant une série historique relative à la naissance et à l'enfance du Sauveur, cette naissance, comme fait principal, devait nécessairement trouver place entre l'Annonciation et la Présentation de Jésus au Temple. On ne peut

1. Bosio, *Roma sott.*, p. 63, 289. Il est à remarquer que, sur ces monuments, la crèche a pris la forme d'un véritable berceau. Nous reproduisons, d'après l'original qui se trouve au musée de Latran, la portion du premier de ces sarcophages, sur laquelle porteront nos observations.

2. Bosio, *Roma sott.*, p. 287.

donc douter que ce ne soit à ce mystère que se rapporte principalement la composition intermédiaire, où Jésus enfant est assis sur un trône, non comme s'il venait de naître, mais comme un adolescent ; la sainte Vierge et saint Joseph sont assis de chaque côté de ce trône, quatre Anges se tiennent par derrière, et c'est ainsi entouré que le jeune Roi accueille les Mages qui s'avancent vers lui.

Quant aux fioles de Monza, il faut se rappeler que ces petits monuments étaient destinés à rappeler les lieux saints et les mystères qui s'y étaient accomplis : les souvenirs de Bethléem, d'un côté, ceux de Jérusalem et du Saint-Sépulcre, de l'autre. On comprendra alors pourquoi on voit tout à la fois, sur quelques-unes d'entre elles, l'Enfant Jésus assis sur les genoux de Marie, recevant d'un côté les hommages des bergers, de l'autre ceux des Mages, qui viennent simultanément l'honorer et l'acclamer, — et la rencontre de l'Ange et des saintes Femmes au tombeau, pour dire la Résurrection du Sauveur [1].

Le trait commun à toutes les *Nativités* primitives que nous venons de comparer, est d'être associées à l'Adoration des Mages, ordinairement comme partie intégrante d'une scène unique, et cela avec l'intention invariable de glorifier le Nouveau-Né. Sur les sarcophages, on remarquera que les compositions citées ont toutes un autre trait commun : la présence du bœuf et de l'âne près du divin Enfant. Nous ferons une autre observation : dans les monuments de même temps et de même catégorie, où le sujet de la Nativité de Notre-Seigneur a été réduit, par défaut d'espace ou par d'autres raisons, à sa plus simple expression, ce sont ces deux animaux qui ont été choisis, avec l'Enfant Jésus lui-même et l'étoile qui rayonne au-dessus de sa tête, comme uniques éléments de la composition [2]; et il est bien rare qu'on ait omis de les représenter près de la crèche, depuis lors jusqu'aux temps modernes.

L'emploi persistant, l'emploi préféré, dans les hautes époques, de ces deux témoins naturellement les plus humbles du grand mystère accom-

1. Mozzoni, *Tavole della storia della Chiesa*, p. 77, A ; p. 84.

2. Nous citerons spécialement le couvercle du sarcophage de l'église Saint-Ambroise, à Milan, publié par Allegranza, *Monumenti di Milano*, pl. v, et plus exactement par Ferrario, *Monumenti di San Ambrogio*, p. 104, pl. xv. On remarquera que la scène occupant une sorte de tympan, à l'extrémité du monument, on voit, dans les deux angles, deux colombes qui becquètent des pains dans des corbeilles renversées, images des âmes qui profitent des grâces du divin avénement. Et ce qui achève de donner à penser que les deux animaux eux-mêmes ont une valeur symbolique analogue, c'est que, dans le tympan placé à l'extrémité opposée, on a représenté le chrisme ☧ ceint d'une couronne entre deux colombes, et les deux colombes becquetant les pains s'y retrouvent également. (Martigny, *Dict. des Ant. chrét.*, p. 86, 89, 431.)

pli à Bethléem, jette un grand jour sur la signification que l'art chrétien a entendu tout d'abord leur donner. Évidemment, puisque la pensée de glorification était alors dominante, c'est sous l'impression de cette pensée qu'ils ont été si généralement représentés. Il ne s'agit que très-secondairement de savoir si, en réalité, dans la grotte où le Sauveur est né, et qui servait quelquefois d'abri aux bestiaux du voisinage, il y avait auprès de lui, au moment précis de sa naissance, quelques-uns de ces modestes serviteurs de l'homme. Quant à la présence de l'âne et du bœuf, en particulier, celle de l'âne est probable : il avait dû servir de monture à la jeune épouse de Joseph, pendant le voyage; pour le bœuf, on n'imagine guère, au contraire, comment il se serait trouvé là; cependant la chose, naturellement, n'a rien d'impossible; l'on comprend surtout qu'elle ait pu avoir lieu pour quelque raison mystérieuse et par une disposition spéciale de la Providence [1]. Quoi qu'il en soit, pour justifier la pratique de l'art, il suffit amplement de ces paroles d'Isaïe : *Cognovit bos possessorem et asinus præsepe Domini* [2]. « Le bœuf a connu celui auquel il appartenait, et l'âne « l'étable de son maître ». Un très-grand nombre de saints Pères font au Sauveur naissant l'application de ces paroles, auxquelles viennent se joindre celles d'Habacuc, d'après les Septante : *In medio duorum animalium cognosceris* [3], « On vous reconnaîtra au milieu de deux animaux ».

1. Les anciens Pères de l'Église ont pensé qu'il y avait réellement dans l'étable de Bethléem un bœuf et un âne ; ainsi : saint Grégoire de Nazianze (*Orat. in Nativ.*, 38, édit. Paris, 1630, p. 623), saint Grégoire de Nysse (*Orat. in Nativ.*), saint Cyrille de Jérusalem (*Catéchèse*, XII, n° 9), saint Augustin (*Orat. contra Judæos*, c. XIII), saint Paulin de Nole (*Epist.* XXXI *ad Severum*, n° 3), saint Jérôme (*Epist.* XXIII *ad Eustochium*, c. IV). Nous citons les paroles de ce dernier : *Inde Bethleem ingressa (Paula) in specum introiens vidit... stabulum, in quo agnovit bos possessorem suum et asinus præsepe Domini sui.* Nous y joignons cette citation du Bréviaire romain : *O admirabile Sacramentum ut animalia viderent Dominum natum, jacentem in præsepio.* Le protestant Basnage convient que les Pères l'ont entendu non-seulement allégoriquement, mais dans un sens historique. (*Annal. politico-eccles. ad annum ante Dom.* 5, § 21.)

Ludolphe le Chartreux (*Vie de Notre-Seigneur*), Samelli (*Lezioni spirituale*, Venezia, T. II, p. 21), Sianda (*Vita di Maria*), etc., etc., rapportent le fait sans difficulté. Baronius, Sandini (*Historia familiæ sacræ*, p. 15), Trombelli (*De Cultu Sanctorum*, T. II, part. 2ᵉ, p. 156), Molanus (*Hist. SS. Imaginum*, L. III, c LVIII), Ayala (*Pict. Christ.*, L. III, c. I, § 7, 9), la discutent et en soutiennent la probabilité contre les écrivains, la plupart protestants, qui l'ont combattu. Sainte Brigitte dit : *Et secum habebant ambo unum bovem et asinam* (L. IV, c. XXI, § 1 ; éd. Rom., 1606, p. 658). Marie d'Agreda reprend : « Bientôt un bœuf accourut « (par la volonté divine) en toute hâte des champs voisins ; il entra dans la grotte et se « joignit au petit âne qui avait porté notre auguste Reine. » (Traduct. du P. Croset, Paris, 1857, T. III, p. 325.) Catherine Emmerich ne parle que de l'ânesse qui avait porté Marie.

2. Is., I, 3.

3. Habac., III. 2.

Quelques-uns des Pères vont plus loin, et les interprétations qu'ils donnent au bœuf et à l'âne servent à expliquer l'importance que ces animaux ont si promptement acquise dans l'iconographie chrétienne. Ils représentent les deux peuples parmi lesquels devait se recruter l'Eglise. *Sanctum Regem Christum*, dit saint Pierre Chrysologue, *appositum ante duo prophetica illa jumenta duorum videlicet populorum, typum figuramque gestantia intuentur, admirantur, agnoscunt (Magi)* [1] : « Les Mages considèrent, ils « admirent, ils reconnaissent le saint Roi, le Christ, placé entre les deux « animaux prophétiques, type et figure des deux peuples... » Le bœuf et l'âne auraient donc pu avoir, dans nos monuments primitifs, une signification analogue à celle des deux cités, Jérusalem et Bethléem, dans un ordre d'idées qui avait un autre équivalent dans la représentation simultanée de l'Adoration des bergers et des Mages, comme sur les fioles de Monza ; de sorte que, sur ces petits monuments comme dans la mosaïque de Sainte-Marie-Majeure, où l'on voit les deux cités, et sur les sarcophages où sont les deux animaux, il est très-possible que, sous des formes aussi différentes, on soit invité à voir le même fonds d'idées.

L'on dira, dans un ordre d'idées plus général et destiné à se soutenir plus longtemps, que les deux animaux représentent le peuple fidèle. Dans tous les cas, ce n'est pas évidemment comme accessoires familiers que le bœuf et l'âne figurent dans ces antiques monuments; cette diminution de leur rôle ne viendra que bien des siècles après. Cependant, quant à la manière de rendre le fait, on y a mis assez de naturel : ou ils s'avancent en flairant, comme pour reconnaître leur maître, ou ils se penchent vers le divin Enfant, comme pour le réchauffer de leur haleine. Cette remarque s'applique spécialement à la couverture d'évangéliaire de Milan, qui, pour la date, s'éloigne peu de la mosaïque de Sainte-Marie-Majeure, à laquelle nous voulons la comparer non plus relativement aux deux animaux, puisqu'ils ne figurent pas dans cette mosaïque, mais parce que, dans l'un et l'autre de ces monuments, la sainte Vierge et saint Joseph sont assis à droite et à gauche de l'Enfant Jésus, comme pour former la cour du jeune Roi. L'Adoration des Mages ne se confond plus avec la scène commémorative de la Nativité, sur l'évangéliaire, comme elle le fait dans la basilique; mais la connexion intime des deux sujets s'y affirme, au moyen des places correspondantes et principales qu'ils occupent, sur les deux plaques d'ivoire qui forment sa couverture [2]. Il est

1. S. Petr. Chrysol., *Serm.* 159, *Bibl. PP.* Edit. 1677, T. VII, p. 966.

2. *Moulages de la Société d'Arundel*, 4e classe, no 1. M. Labarte, *Arts industriels*, n'a publié que l'une des deux plaques. On trouve la seconde très-réduite, dans les *Tavole* de Mozzoni, VIe siècle, p. 61. Il est à remarquer que, dans les *Ephémérides moscovites*, publiées

évident, à considérer la disposition des autres sujets dont la *Nativité* et l'*Adoration des Mages* sont accompagnées, que cette correspondance n'a pas été déterminée par l'ordre de leur succession historique. Ce n'est pas néanmoins sur ce point que nous voulons insister, mais sur le caractère de dignité auquel il se rattache, et que l'on retrouve dans la pose de Marie, toujours assise jusqu'ici, toutes les fois que nous l'avons rencontrée auprès de la crèche. Ce caractère est partagé par saint Joseph, au moins dans la mosaïque et sur l'évangéliaire lui-même, bien que le saint Patriarche y porte, comme nous l'avons fait observer précédemment, la scie qui rappelle son humble profession; mais on ne peut pas dire que, pour lui, ce caractère soit également soutenu dans l'ensemble des monuments.

Dans le manuscrit syriaque de Florence, œuvre du VIe siècle, comme les plaques d'ivoire de Milan, il ne se montre pas, et la sainte Vierge est encore assise; mais nous remarquons que non-seulement Marie ne dirige pas les yeux vers son Sauveur et son Fils, mais il semble que l'on ait voulu à dessein les en détourner. En remontant plus haut, jusqu'au sarcophage dont nous avons reproduit ci-dessus une partie du couvercle (p. 121), on voit qu'il donne lieu à la même observation. C'est là le germe d'un mode de composition qui était destiné à prévaloir jusqu'au XIVe siècle, et dont nous ne pouvons cependant dissimuler la singularité. L'énigme va se compliquer de deux autres circonstances : la divine Mère sera couchée comme si elle avait enfanté dans les conditions communes de la maternité, et l'on verra intervenir près d'elle des femmes, comme si elle avait eu besoin de leur assistance, ou plutôt comme si Jésus naissant avait dû recevoir d'autres soins que ceux qu'elle était appelée à lui donner elle-même. Tout ceci demande des éclaircissements, que nous allons nous efforcer d'apporter. Nous ne dissiperons pas tous les nuages, mais il ne se peut pas qu'en les soulevant, on ne découvre quelques bonnes pensées dans des pratiques iconographiques qui ont pris tant de consistance, à des époques où le sentiment chrétien était si vif et si général.

par Papebroke (Boll.), au 25 décembre, on voit arriver les Mages. Le *Guide de la Peinture* du mont Athos, de son côté, prescrit de les faire venir (p. 157). On en rencontre d'autres exemples chez les Grecs, dans des monuments d'époques intermédiaires. Les *Ephémérides* et le *Guide* offrent en outre cette particularité, d'un caractère moderne au contraire, que Marie est à genoux, ou désignée comme devant être ainsi placée, auprès de la crèche, tandis que Joseph est debout.

II.

LE BAIN DE L'ENFANT JÉSUS.

Dans la manière de représenter la naissance de Notre-Seigneur, que nous allons étudier, il faut distinguer entre les trois particularités énigmatiques que nous avons signalées : la position de la sainte Vierge, la direction de son regard et l'intervention des sages-femmes. Celle-ci soulève des objections plus graves que les deux autres, et par ce motif, quoique, par ordre de date, elle ne se présente que la troisième, nous l'aborderons de front et la première, afin d'en dégager tout d'abord le terrain de nos investigations. Si, en admettant ces femmes dans leurs compositions, les artistes avaient prétendu dire que la sainte Vierge avait accueilli leur ministère, ce serait une monstruosité qui ne pourrait être condamnée trop sévèrement; mais c'est absolument le contraire : elles sont appelées là pour attester que Marie est demeurée Vierge dans son enfantement. Tel est le sens de toutes les légendes à ce sujet : de *l'Evangile de l'Enfance*; du *Protévangile de saint Jacques*; de *l'Evangile de la Nativité de Marie et de l'Enfance de Notre-Seigneur*[1]. Une ou deux sages-femmes arrivent quand l'enfantement virginal s'est déjà accompli, et il ne leur reste qu'à le constater[2]. Une de ces femmes, avant de s'en être assurée par elle-même, veut douter; elle est punie de son doute, et perd l'usage de ses mains; puis elle le recouvre aussitôt qu'elle a touché l'Enfant Jésus. Cette femme est ordinairement désignée sous le nom de Salomé, et sa compagne reçoit celui de Zélémi, dans l'*Evangile de la Nativité*[3].

Ce qui sonne mal dans cette histoire, c'est que la Vierge très-pure se soit soumise aux investigations de ces femmes, pour leur laisser constater un fait qui devait, au contraire, demeurer ignoré pendant la vie mortelle

1. *Les Evangiles apocryphes*, traduits par Gustave Brunet, Paris, 1849. Le traducteur cite un récit analogue recueilli dans un ouvrage italien du XVe siècle, très-rare, dont la Bibliothèque nationale possède un exemplaire, et qui a pour titre : *Vita del Nostro Signore Jesu Christo e de la sua gloriosa Madre Vergine Madona santa Maria.* (Bologna, *Baldisera de li Arzoguidi*, 1474, in-fol.)

2. D'après un récit de Suidas rapporté par Ayala (*Pictor Christianus*, L. III, c. I, § 10), les prêtres juifs auraient envoyé des sages-femmes pour constater s'il était vrai que l'enfantement de Marie fût virginal : *Sacerdotes his auditis fideles obstetrices venire jusserunt eisque mandarunt ut accurate perquirerent et explorarent an adhuc vere virgo esset Maria. Illæ vero ex ipsis rebus accepta plena certaque cognitione, Virginem eam affirmabant.*

3. L'auteur du récit italien, de *Zélémi* a fait *Gélome*.

du Sauveur, puisqu'il voulut passer pour être réellement le Fils de Joseph. On comprendrait mieux que les choses se fussent passées comme le rapporte Catherine Emmerich, et que Joseph, dans son charitable empressement, ayant offert à sa très-sainte épouse de faire venir, pour l'assister, deux pieuses femmes de Bethléem qu'il connaissait, elle ne l'eût pas voulu, sachant qu'elle n'avait besoin du secours de personne [1]. Saint Joseph n'aurait donc pas fait la recherche que lui attribuent les *évangiles apocryphes*. Il est fort à remarquer que la pieuse augustine de Dulmen, si souvent d'accord avec ces écrits sur les points où ils paraissent avoir un fondement sérieusement traditionnel, s'en écarte complétement en cette occasion. Il en est de même de sainte Brigitte, de Marie d'Agreda.

En effet, nous ne voyons pas que les Pères aient accordé le moindre crédit à l'histoire des sages-femmes; ils n'en parlent que pour certifier que Marie n'en eut pas besoin : telle est la portée des textes de saint Cyprien : *Genitrix est et obstetrix* [2], et de saint Jérôme : *Nulla autem ibi obstetrix, nulla muliercularum sedulitas intercessit* [3]. Ces citations sont relevées dans le même sens par saint Thomas d'Aquin. Mais le saint Docteur va trop loin, faute d'avoir peut-être sous les yeux, dans le moment, le texte du livre *di Ortu Salvatoris*, qu'il prétend réfuter, lui attribuant une erreur beaucoup plus grosse que celle dont l'auteur de cet écrit demeure responsable. Aussi, tout en établissant que les versions du livre apocryphe n'ont aucun fondement en dehors des sources, sans autorité par elles-mêmes, où elles se rencontrent [4], nous ferons remarquer que les réfutations du saint Docteur ne les atteignent pas directement; nous le disons à la décharge de l'art chrétien, qui, pendant si longtemps, leur a donné une consistance qu'assurément elles ne méritaient pas. Comme atténuation de la faute, il importe de dire surtout que, dans les représentations dont nous parlons, on ne voit rien qui ait trait même à aucune investigation. Mais les sages-femmes s'y montrent ordinairement occupées d'un autre soin qui, lui-même, ne nous paraît pas pouvoir se justifier: elles lavent l'Enfant Jésus, ou prennent des dispositions pour le laver.

Le fait ne s'est pas produit avant le VII[e] ou le VIII[e] siècle; Gori attribue à l'un ou à l'autre la feuille du diptyque de Bologne, qu'il a publiée [5]. Nous y

1. *Vie de la sainte Vierge*, p. 298.

2. Cypriani *Serm. de Nativ. Christi.*

3. Hieron. *Adversus Helvidium*, c. IV. Voici la suite du texte : *Ipsa (Maria) pannis involvit infantem, ipsa et mater et obstetrix fuit; et collocavit eum in præsepio: quia non erat ei locus in diversorio. Quæ sententia apocryphorum deliramenta convincit dum Maria ipsa involvit infantem.* (Thomæ Aqui., *Summæ theol.*, Pars III, quæst. XXXV, art. VI ad 3.)

4. « L'antiquité toutefois de l'histoire des sages-femmes est démontrée, dit M. Brunet, « par des passages de Clément d'Alexandrie. » (*Stromates*, L. VIII.)

5. Gori, *Thes. vet. dypt.*, T. III, pl. XXXV.

voyons une sage-femme qui, les bras tendus, le corps incliné, semble rendre hommage à la sainte Vierge ; le bassin et l'aiguière posés devant elle annoncent qu'elle avait eu la pensée de laver le divin Enfant, mais elle ne l'a pas fait, car il est déjà enveloppé de langes et couché dans la crèche. Ce serait la Salomé de la légende. Dans les peintures du cimetière de Saint-Jules, attribuées au VIIIe siècle, et qui en portent en effet tous les caractères, elle est nommée et doublement représentée : une première fois, près du divin Enfant couché dans la crèche, seule avec lui, et obtenant sa guérison en le touchant; puis dans une seconde scène où, avec l'aide d'une autre femme, elle tient le Sauveur plongé dans un bassin qui a pris la forme d'une cuve baptismale : c'est là que le nom de SALOMEV est inscrit à côté d'elle. Nous disons *le Sauveur*, et non pas *l'Enfant Jésus;* car, si l'on en juge par la gravure de Bosio, on l'aurait représenté adolescent plutôt qu'enfant nouvellement né ; son nimbe crucifère, d'ailleurs, le fait parfaitement reconnaître [1].

Dans la miniature du *Bénédictional* de Saint-Œthelwold (xe siècle), on ne voit qu'une seule femme occupée à arranger l'oreiller de Marie ; sur les portes de bronze de Hildesheim et sur le diptyque du musée Barberini (XIe siècle), il n'y en a également qu'une seule : là, placée devant la sainte Vierge, elle semble l'écouter ; ici, elle lui présente un bassin. Il y a deux femmes près de la divine Mère, à Chartres, dans les petits bas-reliefs de la cathédrale (XIIIe siècle). Nous réunissons ces exemples pour montrer que les sages-femmes ne sont pas représentées, sans exception, occupées à baigner l'Enfant Jésus ; mais c'est là cependant la pratique la plus habituelle. Dans le plus grand nombre des monuments où elle a été observée, la scène de la Nativité se dédouble, et l'Enfant Jésus apparaît successivement couché dans la crèche, et subissant cette cérémonie. Nous citons comme étant d'accord sur ce point : le *Ménologe* de Basile ; la porte de bronze de Saint-Paul-hors-les-Murs; une tablette en ivoire du Vatican, qui appartenait à d'Agincourt quand il l'a publiée [2]; une miniature grecque de la bibliothèque du Vatican, qu'il a aussi publiée [3]; la porte de

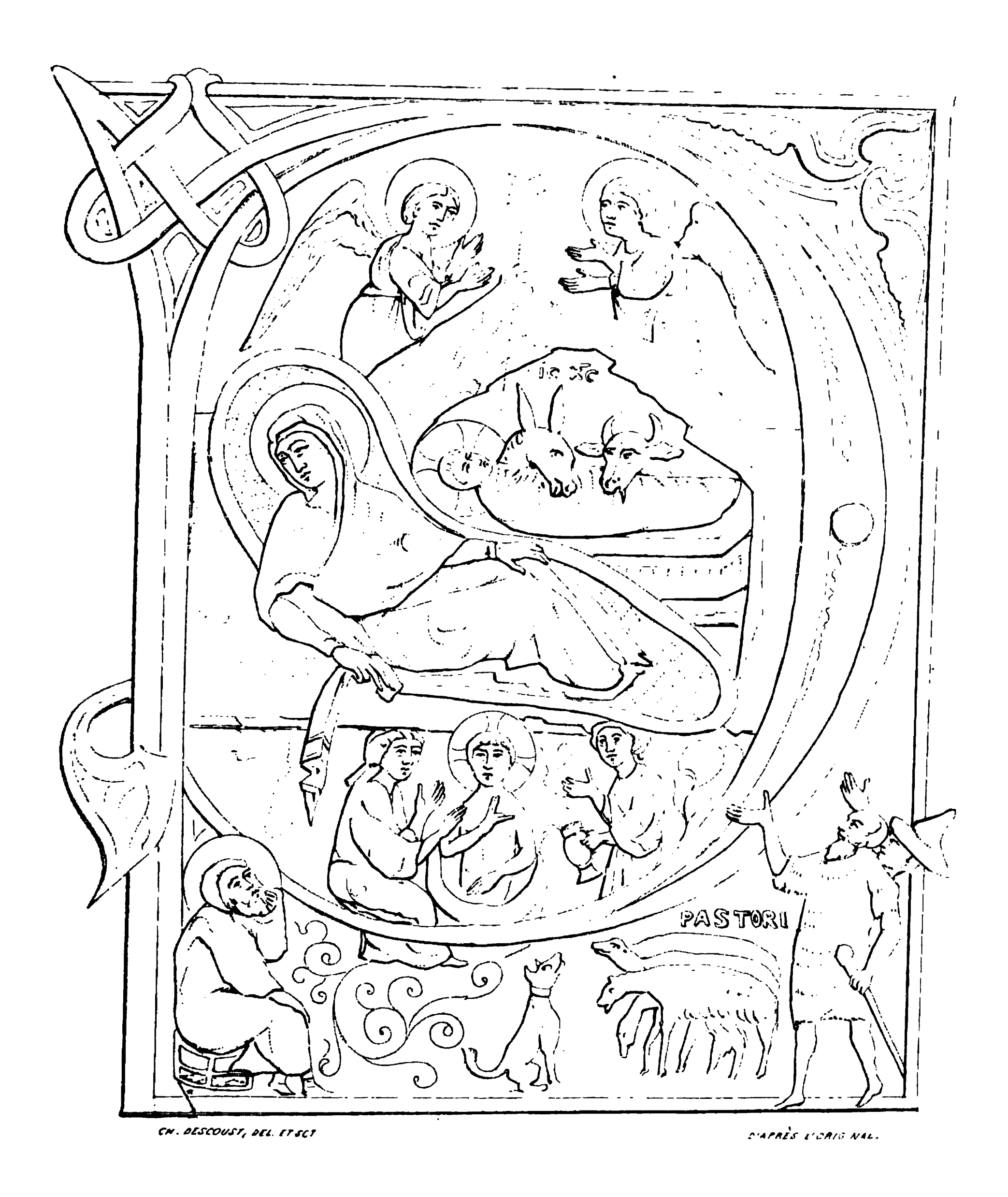
1. Bosio, *Roma sott.*, p. 579. Cette peinture occupait le fond d'un *arcosolium :* au milieu se voit la Vierge-Mère, et en regard de la scène du bain, celle de la Visitation, dont nous avons parlé précédemment. Sur la planche de Bosio, Salomé et l'autre femme sembleraient avoir de la barbe ; mais cette planche est si mal exécutée, qu'on ne peut en tenir compte. Le nom de *Salomeu*, les costumes, ne laissent pas de doute, et l'on ne peut méconnaître que ces personnages soient des femmes. L'Enfant Jésus qui, dans la crèche, porte le nimbe crucifère, n'a dans la cuve que le nimbe simple ; mais, sur ce point aussi, l'ensemble des documents enlève toute incertitude.

2. D'Agincourt, *Sculpture*, pl. XII.

3. *Id., Peinture*, pl. LIX, fig. 3.

bronze de Monreale; les bas-reliefs sculptés à la façade de Notre-Dame de Poitiers; le devant d'autel donné à l'église de *Cità del Castello* par le pape Calixte II; une autre tablette en ivoire et le parement d'autel du baptistère de Florence, publié par Gori[1]. Ces monuments de provenances si diverses se répartissent, quant à l'époque de leur exécution, entre les x[e], xi[e], xii[e] et xiii[e] siècles. Les mêmes données se retrouvent sur beaucoup d'autres de la même période. Au lieu d'en continuer l'énumération, il sera plus utile d'en faire ressortir le véritable caractère quant à ces données mêmes. A cet effet, nous publions une des miniatures provenant de ce graduel franciscain du xiii[e] siècle (pl. iv), dont il nous est parvenu quelques-uns des débris[2], afin de la comparer avec le bas-relief de Nicolas de Pise, qui a paru dans notre premier volume. Non-seulement dans ces monuments de même époque, mais si dissemblables de style, on retrouve les données dont nous parlons, mais il y a une analogie frappante dans toutes les parties des deux compositions : de part et d'autre, au milieu du tableau, la sainte Vierge couchée, dans cette attitude qui, tout à l'heure, fixera à son tour notre attention; le partage en deux parties où l'Enfant Jésus est également représenté, dans le haut, adoré par les Anges et choyé par les deux animaux, dans le bas, baigné par les sages-femmes. Saint Joseph et les brebis des bergers occupent, dans la sculpture comme dans la miniature, les mêmes positions; il n'y a un peu de différence que relativement aux bergers eux-mêmes, qui, à Pise, ont quitté leur troupeau et se sont approchés de la crèche, circonstance secondaire, si on considère l'ensemble des monuments analogues. C'est sur la scène du bain que doit en ce moment se fixer notre attention : on remarquera que le bassin, dans le bas-relief, a la forme d'une cuve baptismale, semblable à celle qui était adoptée généralement quand on représentait une scène de baptême. Cette disposition est habituelle, et nous pourrions dire fondamentale. Nous avons fait observer qu'elle se voyait dans la peinture du cimetière de Saint-Jules. Si elle ne se voit pas dans notre miniature, c'est que le pied de la cuve est censé disparaître dans les contours de la lettre qui encadre la scène; mais l'importance qu'on y attachait semble attestée par ce fait qu'elle est dorée, et que l'or n'est employé, d'ailleurs, dans le tableau, que pour les nimbes et pour l'espace occupé par la couche de la sainte Vierge. Mais ce qui est plus important, c'est que le divin Enfant, qui émerge de cette cuve, lève la main et bénit; il a d'ailleurs, comme dans la peinture des Catacombes, plutôt les formes et la taille d'un adolescent que celles d'un nouveau-né. Il est clair qu'on a voulu attacher

1. Gori, *Thes. v. t. dypt.*, T. III, pl. xxxix; pl. de la p. 334.
2. Voir T. III, pl. x, p. 109, et pour le bas-relief de Nicolas de Pise, T. I, pl. xi.



CH. DESCOUST, DEL. ET SCT D'APRÈS L'ORIGINAL.

NATIVITÉ DE NOTRE SEIGNEUR

(Miniature du XIIIe siècle)

une idée à la chose : le bain de l'Enfant Jésus était une image du baptême par lequel il nous communique les grâces de son divin avénement, et l'on aimait à penser que ces eaux qui nous sanctifient, il les avait sanctifiées lui-même dès sa naissance. On s'explique alors pourquoi cet élément de composition a pris tant de consistance, malgré le vice de son origine. On observera, d'ailleurs, qu'il n'est nullement dit dans les Livres apocryphes que l'Enfant Jésus ait reçu des sages-femmes le genre de soin ainsi représenté; d'après ces écrits mêmes, elles auraient dû comprendre au contraire qu'à tous égards leur aide était superflue. Il paraîtrait donc que la pensée seule de leur venue provenant de cette source, la pensée même d'assujettir, par leur entremise, le divin Enfant à ce genre d'assimilation avec le commun des hommes, serait venue plutôt d'un certain naturalisme, auquel nous aurons besoin de recourir tout à l'heure pour expliquer la position de la sainte Vierge. L'art chrétien, de tout temps, a eu à lutter contre des influences diverses qui tendraient à l'abaisser ou à le corrompre; elles s'infiltrent dans son sein, quand elles n'y font pas irruption; il les combat, tout en les subissant; elles se mêlent dans ses eaux, elles s'y transforment, en se combinant avec des qualités foncièrement contraires, et, ainsi corrigées, elles acquièrent des conditions de durée, tandis qu'en elles-mêmes elles ne contiennent que des germes délètères, qui obligent à les rejeter aussitôt qu'on est en situation de les bien connaître et de les apprécier [1].

III.

REPRÉSENTATION DE LA NATIVITÉ DU VIe AU XIVe SIÈCLE, VIERGE COUCHÉE.

Lorsque Flandrin eut à peindre les fresques de Saint-Germain-des-Prés, prenant conseil du P. Cahier, il adopta dans la scène de la Nativité de

1. Les Grecs modernes ont conservé l'usage des sages-femmes lavant le corps de Notre-Seigneur. M. Didron dit que c'est d'après un récit de Simon Métaphraste. « Dans le couvent « de Sainte-Laure », dit-il, « à la vue de cette représentation que je remarquais pour la cen- « tième fois peut-être, j'exprimai mon étonnement de cette grossière légende, en présence « du P. Melchisédech, savant secrétaire du couvent. » — « C'est vrai », me dit le jeune moine en rougissant, « les peintres ne respectent rien : la Nativité a été aussi pure que la « Conception..... » — « En général », ajoute M. Didron, « à côté d'un mysticisme très- « raffiné dans les idées et l'art de la Grèce chrétienne, il y a un matérialisme grossier qui « nous répugne. Près de ce bain où des femmes lavent Jésus, il y a un rayon lumineux qui « caresse la tête de l'Enfant divin. Je ne connais pas de pays où, sur certains points, l'art « chrétien trahisse de plus singuliers contrastes. » (*Guide de la Peinture*, p. 158.)

Notre-Seigneur, la manière la plus usitée dans le moyen âge : la sainte Vierge couchée. L'éminent interprète des vitraux de Bourges a-t-il eu, dans cette circonstance, un autre mobile qu'un respect tout archéologique pour la grande époque qu'il s'est appropriée par ses études ? n'a-t-il pas découvert à ce sujet quelques-unes de ces profondes interprétations qui donnent tant de portée aux moindres combinaisons de figures dans ces siècles de foi ? On ne se sera certainement pas accoutumé alors à voir la sainte Vierge couchée, saint Joseph endormi près de la crèche où repose le Sauveur, sans attacher à cette représentation quelques bonnes et ingénieuses pensées, quelques significations édifiantes; mais autre est le sens donné à la chose déjà faite, autres, peut-être, les motifs dont elle tire effectivement son origine. D'ailleurs, ni Flandrin ni son savant conseiller n'ont osé aller jusqu'au bout, dans l'adoption de la formule archéologique qui s'adapte le mieux au monument qu'il s'agissait de décorer. La Vierge de Flandrin dirige sur son divin Fils un regard plein d'amour et de prière; voyez au contraire les deux *Nativités* du XIIIe siècle que nous comparons : Marie détourne le regard, et il semblerait que sa pensée même est ailleurs. Ce mode de composition n'a pas été adopté sans doute sans exception ; on trouvera des monuments contemporains ou antérieurs où la sainte Vierge contemple le Nouveau-Né, comme on en trouvera aussi où elle est assise ; mais, dans le plus grand nombre des cas, elle est couchée comme nous la voyons ici ; et, qu'elle soit dans l'une ou l'autre position, son attention ne se porte que rarement sur le Sauveur, jusqu'au XIVe siècle : alors seulement commencera pour elle, dans l'art chrétien, ce que nous pouvons appeler l'ère de la tendresse maternelle.

Nous avons vu l'ère de la dignité; mais il y a maintenant sous nos yeux autre chose que de la dignité. Que signifie cette position, qui semblerait d'autant plus menteuse, qu'elle est celle du commun des mères condamnées à enfanter dans la douleur? que signifie surtout cet air d'indifférence ?

Dès l'antiquité chrétienne, nous en avons observé des exemples dans des compositions où la sainte Vierge est encore assise. On la voit couchée, sur des monuments attribués au VIe siècle, et qui, dans tous les cas, ne peuvent être beaucoup plus récents, si même ils ne sont pas antérieurs : telles sont deux pierres gravées, l'une publiée par Vettori, l'autre par Philippe Venuti, reproduites l'une et l'autre par M. l'abbé Martigny[1]. Quoique fort différentes, d'ailleurs, de style et de composition, elles ont aussi de commun la direction

1. Martigny, *Dict. des Ant. chrét*, p. 431 ; Vettori, *Num. ær. explic.*, p. 37 ; P. Venuti, *Academ. di Cortona*, T. VII, p. 45.

des regards de Marie à l'opposé de la crèche. Si on s'attachait isolément à ces représentations, notre observation, il est vrai, serait atténuée par ces circonstances que, dans la première, la main de la très-sainte Mère se porte, du moins, où l'on voudrait qu'elle dirigeât la vue; que, dans la seconde, ses yeux semblent se fixer sur deux petits personnages prosternés à côté d'elle, et qui doivent être des bergers, ou plutôt des Mages ; mais la plupart des monuments analogues ne se prêtant point à de pareilles atténuations, on est obligé d'en tenir peu de compte. Quant au double fait, trop persistant, au contraire, pour qu'on puisse le considérer comme sans importance, nous en donnons un autre exemple assez remarquable, qui doit être à peu près contemporain du bas relief de Pise et de notre miniature. Nous l'empruntons à un élégant reliquaire du musée du Vatican, dont nous donnons d'abord un dessin d'ensemble; il est en cuivre ciselé, et s'ouvre comme un triptyque. Les scènes évan-

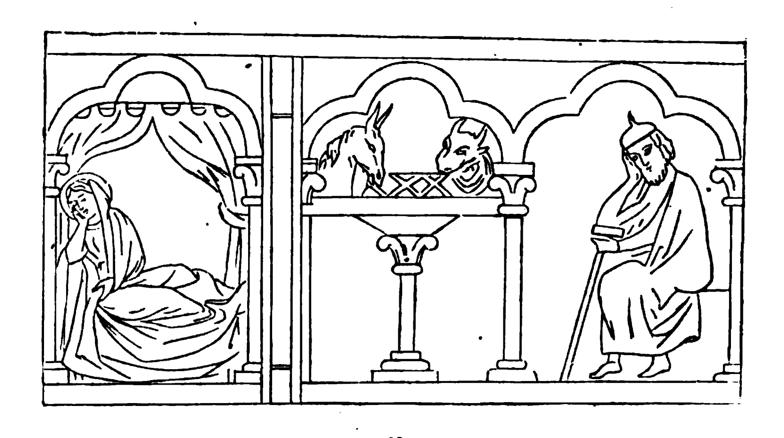


15

Reliquaire du musée du Vatican (XIIIe siècle).

géliques que l'on y voit représentées sont gravées au trait, assez légèrement. On remarquera que la disposition de ce petit monument amenant à rejeter la sainte Vierge et saint Joseph dans des arcades différentes de celle où repose l'Enfant Jésus, a pour effet de rendre plus sensible que jamais l'état d'isolement où ils semblent le laisser. On remarquera aussi

que la couche de Marie a jusqu'à des rideaux, et à considérer ce tableau séparément, l'on ne saurait trop si elle dort, si elle est pensive, ou si elle est fatiguée comme d'une œuvre laborieuse. Nous nous arrêterions à l'idée qu'on a voulu la faire pensive, plutôt qu'à aucune des deux autres, eu égard aux termes de comparaison multipliés que nous possédons; mais surtout, en raison même de ces données comparatives, c'est cette affectation à détourner son regard qui nous frappe. D'un autre côté, n'est-on pas frappé de la position attribuée au divin Enfant sur un autel[1], dans



16

Jésus naissant, reposant sur un autel.

une arcade centrale, avec ses deux fidèles compagnons? Il y a là autre chose qu'une simple fantaisie d'artiste. Prenez l'ensemble des monuments, vous reconnaîtrez que cette disposition répond à l'idée constante de le mettre en relief comme étant Dieu, Sauveur et Victime: Dieu, parceque les créatures viennent reconnaître en lui leur Créateur, leur souverain Maître. Ce bœuf et cet âne que nous avons vus près de lui jouer un rôle si prépondérant dès le IVe siècle, se retrouvent sur les deux pierres gravées de Vettori et de Venuti, toujours comme flairant l'Enfant divin, pour montrer qu'ils le reconnaissent, ou, mieux encore, pour le réchauffer de leur haleine avec une véritable tendresse; et pendant les six ou sept siècles qui s'écoulent, jusqu'aux trois exemples du XIIIe siècle que nous donnons, les mêmes

1. Sur un triptyque italien en ivoire du XIIIe ou du XIVe siècle, publié par M. Labarte (*Arts industriels*, pl. XVIII), la crèche est aussi montée sur une sorte de colonne, mais l'Enfant Jésus n'y repose pas : il est porté dans les bras de saint Joseph, et la sainte Vierge est encore couchée. Tout cet ensemble nous ferait naître quelques doutes sur l'authenticité du monument.

éléments de représentation se maintiennent sans fléchir. Aux deux animaux viennent souvent se joindre des Anges, comme on le voit sur nos deux planches. Dans le manuscrit syriaque de Florence, où, par exception, ne se montrent ni le bœuf, ni l'âne, un Ange adore l'Enfant Jésus, tandis que Marie paraît s'en détourner. Ces Anges, par leur rôle, sont tout à fait distincts de ceux qui annoncent la bonne nouvelle aux bergers; nous le répétons, ils n'ont d'autre soin que d'adorer le Nouveau-Né, et ils semblent vouloir dire qu'avec lui le ciel est descendu sur la terre. L'étoile qui projette un rayon sur lui, exemple déjà donné sur la pierre gravée de Vettori, le nom sacré IC XC qu'on lit en outre sur notre miniature, viennent accentuer les mêmes idées; elles n'en expriment pas de différentes, ou bien elles s'appliquent à la qualité de Sauveur qui appartient à Jésus autant que la divinité, et à cause de cette divinité unie à son humanité. En effet, le divin Enfant est Sauveur par cela même qu'il est venu et qu'il apparaît revêtu de la nature humaine. L'idée de victime, plus expressément rendue lorsque la crèche prend la forme d'un autel, est tellement corrélative à celle de Sauveur, que nous n'avons pas besoin d'insister pour montrer qu'elle est là.

Les faits ainsi posés, il nous sera possible d'en essayer l'interprétation, de proposer une explication de l'indifférence apparente de Marie et de Joseph. Nous avons pour point de départ, le sentiment de la dignité, la gravité d'une réception d'apparat, qui exclut les expressions de la tendresse maternelle. Vient s'y joindre cet élément de naturalisme, très-sensible dans l'art chrétien des hautes époques, qui consiste à prendre, pour représenter un mystère, les conditions élémentaires d'un fait de même nature, à considérer le mystère lui-même en tant que fait. Alors, pour représenter une naissance, mettant en scène la mère couchée, on aura couché Marie, simplement pour dire que Jésus vient de naître. Ce serait là, en quelque sorte, le terme hiéroglyphique de l'idée. Cette situation pourtant porte beaucoup trop vers l'idée d'une naissance toute naturelle, et l'on aurait dû la rejeter par ce motif; mais on a fait autre chose, et nous sommes porté à croire qu'on a mis tant d'affectation à isoler le divin Enfant de sa très-sainte Mère et de son père putatif, pour réagir contre ce qu'il paraissait y avoir de naturel dans sa naissance. Ce serait quelque chose comme la parole mytérieuse dite aux noces de Cana : « Qu'y a-t-il de commun entre vous et moi »? parole interprétée dans divers sens, mais qui, par là même, souffre l'interprétation plus directe à laquelle nous faisons allusion, ne nous permettant pas d'ailleurs de l'appuyer. Il suffit à l'usage que nous en faisons, qu'en fait cette interprétation ait pu être donnée.

Alors, aussitôt que Jésus est né, et que nous avons dit sa nature humaine, en montrant sa mère couchée comme le sont communément les

mères, en montrant l'époux de sa mère, qui légalement sera réputé son père, il faut qu'il nous en apparaisse comme séparé, afin que, par delà le vrai homme, notre pensée s'attache au vrai Dieu, et aussi à ce Dieu en tant qu'il apporte la lumière, le salut et la vie à ceux qui étaient plongés dans les ténèbres et les ombres de la mort, à ceux qui s'étaient rendus semblables à des animaux sans raison. Les Anges viennent l'adorer, l'étoile de la promesse repose sur lui, le bœuf du sacrifice reconnaît Celui qui doit le remplacer, l'âne, image de la stupide idolâtrie, est rendu à la raison. Il est remarquable que, dans la miniature tombée si heureusement entre nos mains, la grotte où repose le divin Enfant, est d'un fond noir, tandis que la crèche est or et écarlate; que l'atmosphère où il est placé dans la scène du bain, est de même complétement noire, la cuve étant d'or; que saint Joseph repose également sur un fond noir, qui devient bleu pour les bergers, comme il l'est dans le ciel pour les Anges: *Verbum caro factum est... Lux in tenebris lucet :* « le Verbe s'est fait chair » et « la Lumière a lui dans les ténèbres ».

IV.

REPRÉSENTATION DE LA NATIVITÉ AUX XIVe ET XVe SIÈCLES. VIERGE A GENOUX.

Ce qu'il se rencontre de défectueux dans les compositions que nous venons d'étudier, peut facilement se corriger sans sortir des données fournies par la longue période à laquelle elles appartiennent. Ainsi, sur l'ivoire de Bologne (VIIIe siècle) [1], la pensée de montrer Marie couchée est singulièrement relevée par la transformation de sa couche en une sorte d'auréole constellée de rondelles. Il n'est pas rare que Marie, du sein de sa couche, prête une attention aimante et respectueuse au Sauveur qui vient de sortir de son sein. Elle tend vers lui les bras, dans les bas-reliefs de Notre-Dame de Poitiers (XIIe siècle); dans une miniature grecque de la bibliothèque du Vatican (XIIIe siècle), elle soulève la tête de l'Enfant Jésus [2]. Mais, en général, il nous semblerait mieux, voulant représenter la naissance de Notre-Seigneur dans le caractère des époques que nous venons de passer en revue, de faire asseoir sa très-sainte Mère. Rapprochée du divin Enfant, elle dirigera au moins une main vers lui pour témoigner qu'elle ne l'oublie pas; elle élèvera un peu les yeux vers le ciel, pour montrer clairement qu'elle médite sur le mys-

1. Gori, *Thes. vet. dypt.*, T. III, pl. XXXV.
2. D'Agincourt, *Peinture*, pl. LIX.



DESSINÉ ET GRAVÉ PAR P. LE RAT

NATIVITÉ DE N. S.

Peinture Italienne du XIVᵉ Siècle

tère qui vient de s'accomplir. On représentera aussi saint Joseph, non pas endormi, mais méditant, dans un lieu légèrement plus éloigné. On n'en laissera pas moins au rôle des Anges et des animaux tout le relief de leur signification.

Dans la disposition actuelle des esprits, cependant, le mode de représentation de ce mystère, qui prit faveur au XIVe siècle, sera généralement plus goûté. La transition ne se fit pas brusquement. Nous publions (pl. V) un panneau de triptyque de la collection Campana, au Louvre (nº 52), où les deux animaux restant dans leur rôle précédent, et six jolis Anges venant adorer l'Enfant Jésus, sa très-sainte Mère assise sur le sol, ce qui lui donne l'air d'être à demi couchée, le tient dans ses mains et le contemple avec amour; saint Joseph est encore endormi, mais d'un sommeil si paisible, qu'il semble rêver à l'événement mille fois heureux qui s'accomplit à côté de lui. Les bergers, dans l'angle opposé du tableau, sont avertis par l'Ange, qui plane à son sommet. Thadée Gaddi, dans les fresques de *Santa-Croce*, à Florence, a représenté le même mystère d'une manière assez analogue, et se rapportant, à peu près dans les mêmes proportions, aux compositions des époques précédentes. Marie, à demi couchée, à demi assise, tient aussi Jésus dans ses bras avec tendresse; le bœuf et l'âne étant plus éloignés, leur mouvement pour le flairer est plus accentué, plus pittoresque; deux Anges adorateurs planent dans l'air, l'un pour adorer avec amour, l'autre chantant le *Gloria in excelsis*; saint Joseph est encore endormi, et un berger s'est déjà approché de l'étable. La scène de l'*Apparition* où il a été averti par l'Ange occupe un compartiment distinct. Antérieurement à ces deux tableaux, Giotto, dans les petits panneaux de la *Vie de Notre-Seigneur* (galerie de l'Académie, à Florence), s'était montré plus innovateur, en faisant agenouiller Marie et Joseph près de la crèche : c'est le plus ancien exemple que nous connaissions, et les représentations du même genre sont rares pendant la première moitié du XIVe siècle; alors même nous croyons que l'on retrouverait plus souvent l'ancienne disposition où Marie est tout à fait couchée, que ce mode de composition tout nouveau encore. Il se propage dans la période de temps qui vient immédiatement après. Nous en avons observé, à Florence, deux exemples dans la galerie de l'Académie, deux dans l'église de *Santa Maria Novella* ou ses dépendances. Au XVe siècle, il a totalement prévalu en Italie; mais il faut avancer assez loin dans ce siècle pour le rencontrer en deçà des Alpes. Dans le petit tableau de Giotto, il n'a pas encore pris la forme, consacrée ensuite presque invariablement jusqu'à la Renaissance, où la sainte Vierge et saint Joseph sont en adoration devant le divin Enfant. Ici saint Joseph seul adore, d'autres soins occupent Marie : elle achève de couvrir Jésus, et ses yeux,

au lieu de se fixer sur lui, se dirigent vers nous. Le caractère de l'œuvre ne permet pas d'interpréter cette direction du regard comme nous l'avons fait jusqu'ici : c'est une invitation qui nous est faite; Marie se tourne vers nous pour que nous nous tournions vers Jésus. Il y a dans toute cette scène un essai de mouvement dramatique qui tient du naturalisme, une tendance mystique très-prononcée, et un reste d'archaïsme qui se manifeste dans la position du divin Enfant couché dans la crèche, dans les langes qui le serrent, dans l'attitude du bœuf et de l'âne penchés sur lui. On pourrait croire que le panneau du Louvre et la fresque de Thadée Gaddi ont été conçus dans le même esprit que ce tableau, et n'y voir que les situations successives qui se présentent dans le déroulement d'une même action dramatique. Sur le triptyque, elle serait prise dans le moment le plus voisin du divin enfantement qu'il soit convenable de représenter. Jésus est déjà enveloppé de langes ; mais nous croyons qu'il dut l'être aussitôt, et nous ne croyons pas qu'il y ait le moindre avantage à ne pas attendre qu'il le soit. Alors Marie le considère avant de le déposer dans la crèche; puis elle le serre encore contre son sein, comme le montre Thadée Gaddi. Aussitôt après, elle le met dans son humble berceau, et c'est alors que Joseph se réveille et l'adore, moment choisi par Giotto. Si d'ailleurs, dans son tableau et dans la fresque de Thadée Gaddi, les bergers arrivent, ce n'est pas que les peintres aient voulu dire qu'ils soient venus en réalité aussi promptement, mais c'est un artifice de composition : la représentation embrassant simultanément les circonstances successives du fait. Cette simultanéité, cependant, n'est pas possible quant aux attitudes que ne peut prendre que l'une après l'autre un même personnage, et représenter Marie absolument telle qu'on peut l'imaginer lorsque les bergers arrivèrent, ce serait prendre pour sujet de son tableau leur adoration, et non pas rigoureusement la Nativité même.

Ces réflexions doivent montrer combien sont susceptibles de se multiplier les faces diverses sous lesquelles on peut avec vérité envisager un même sujet. Mais nous revenons sur la différence vraiment caractéristique qui distingue l'œuvre de Giotto de celles de ses élèves, cependant postérieures. Nous la disons caractéristique, parce que la position de la sainte Vierge, suivant qu'elle est plus ou moins couchée ou près de l'être, ou qu'elle est agenouillée, indique le point de partage entre les deux manières bientôt profondément distinctes que nous comparons [1]. La Vierge de Giotto, par cela même qu'étant agenouillée,

1. Molanus réprouve l'ancienne manière de représenter la sainte Vierge couchée ; il donne, au contraire, toute son approbation aux Vierges agenouillées devant le divin Nouveau-Né. Il cite à son appui Catharinus, Henri Luitenius (*Hist. SS. Imag.*, L. II, c. XXVII). Nous cite-

elle est occupée encore de ces premiers soins qui ont dû suivre immédiatement la mise de Jésus dans la crèche, nous donne à penser qu'elle ne s'est pas mise à genoux par un second mouvement, comme elle l'aurait fait pour l'adorer après l'avoir vu naître, mais qu'elle était dans cette position même quand il est sorti de son sein virginal.

Selon toutes les probabilités, elle était effectivement en prière dans ce moment à jamais béni, et il serait difficile d'imaginer qu'il en fût autrement. Sainte Brigitte, Marie d'Agreda, Catherine Emmerich, avec des variétés de circonstances, sont d'accord pour la représenter seule en compagnie des Anges, à genoux, en extase et entourée d'une lumière ineffable. Saint Joseph aurait été en prière, de son côté, au dehors ou dans un compartiment distinct de la grotte. Après un intervalle convenable, il aurait été appelé par sa très-sainte épouse, et aussitôt il se serait prosterné pour adorer son Dieu [1].

On remarque peu, dans l'église de *Santa Maria Novella*, à Florence, un tableau à fresque de la fin du XIV[e] siècle. Il est assez médiocrement peint sur le mur intérieur de la façade, entre deux des portes, et il représente une *Annonciation*, qui n'a rien en effet pour attirer l'attention; mais la *Nativité* qui figure avec quelques autres sujets dans sa *Predella*, et à laquelle nous avons déjà fait allusion, nous a frappé par une certaine conformité avec les descriptions dont nous venons de faire le résumé. On y voit la sainte Vierge à genoux dans une auréole; le divin Enfant est lui-même tout rayonnant de lumière et gisant sur le sol; les langes qui vont le couvrir sont étendus auprès de lui, et saint Joseph s'avance pour l'adorer. Derrière le saint époux de Marie, on voit aussi une femme d'un certain âge, qui est en prière; ce semblerait être une réminiscence de l'intervention des sages-femmes. Sous ce rapport, cette composition n'a plus rien de commun avec les descriptions de nos pieuses extatiques; nous ne la donnons pas d'ailleurs absolument comme modèle à suivre : nous nous rangeons à l'avis de Molanus, d'Ayala et des autres auteurs qui improuvent absolument la nudité de l'Enfant Jésus. Il est juste cependant d'observer que cette nudité, dans le premier exemple que nous en offre une représentation de la Nativité du Sauveur, semblerait pouvoir se justifier en fait, la sainte Vierge étant réputée n'avoir pas eu encore le temps d'envelopper Jésus de langes. De même, le P. Jérôme de Natalis,

rons encore ces paroles de Clictou : *Sunt probandæ admodum, illæ picturæ repræsentantes Christi Nativitatem, in quibus ipsa Beata Virgo depingitur in genua flectens complicatis manibus, etc.* (Clictovei, *Serm. 2 in die Nativitatis Dominicæ*, Serm., T. I, p. 41, Paris, 1556.

1. S. Brigittæ *Revelationes*, L. IV, c. XXI. Marie d'Agreda, *Cité mystique*. T. III, p. 312 à 324. *Vie de la sainte Vierge*, d'après A.-C. Emmerich, p. 299.

dans les estampes du Nouveau Testament réunies et publiées par ses soins, a souffert que, dans la scène de la Nativité, le divin Enfant fût



17

Nativité de Notre-Seigneur. (Le Pérugin.)

entièrement nu, et il l'a fait recouvrir de langes dans la scène de l'Adoration des bergers, qui en est comme le dédoublement. C'est indubitablement par des motifs analogues que l'Ange de Fiésole lui-même n'a pas craint d'exposer sans aucun voile le corps sacré du Sauveur naissant. Ainsi en est-il sur ses panneaux de la *Vie de Notre-Seigneur*, à l'Académie de Florence, et dans la fresque de son couvent de Saint-Marc; sur le reliquaire de *Santa Maria Novella*, il a jeté seulement sur lui un léger pan de draperie. Nous en avons, par respect, fait ajouter un semblable dans la *Nativité* du

Pérugin, peinte dans la chapelle du Change, à Pérouse, que nous publions comme exemple de ce genre de composition. A la suite du vénérable peintre, les artistes les mieux imprégnés de ses pieuses inspirations l'ont généralement imité, sous le rapport même où il faudrait, pour pouvoir se permettre cette imitation sans une familiarité au moins trop peu respectueuse, une société tout entière qui participât de son angélique simplicité.

Dans ces compositions, le divin Enfant, disons-nous, n'est pas réputé avoir été mis encore dans la crèche, mais les artistes ont été dominés surtout par des conditions d'agencement. Jésus étant étendu sur le sol, on a trouvé d'un coup d'œil plus agréable de faire rayonner autour de lui tout un entourage de fervents adorateurs inclinés. S'il était élevé à une certaine hauteur, ou renfermé d'une manière quelconque dans la crèche, la vue serait facilement interceptée.

Ces compositions sont plutôt mystiques que purement historiques ; c'est pourquoi, avec Marie, Joseph, les Anges, les bergers, on mêle si facilement d'autres Saints, modèles de la tendre affection que nous devons à Jésus naissant. C'est ainsi que, dans la fresque de Saint-Marc, nous voyons, avec Marie et Joseph, saint Pierre Martyr et sainte Catherine agenouillés. Mais soit qu'on envisage la chose au point de vue mystique, ou bien au point de vue historique, rien n'obligeait de représenter l'Enfant Jésus dans un état de nudité où il n'a pas voulu paraître. Historiquement, on doit croire que sa très-sainte Mère elle-même ne l'a pas contemplé un seul instant, sans s'être pieusement et respectueusement empressée de le couvrir. En fait, Jésus n'a jamais dû être étendu ainsi, et il n'a dû quitter les bras de Marie que pour reposer dans son rustique berceau. Si donc l'artiste est libre de l'étendre sur la terre nue ou sur un peu de paille, au point de vue de l'effet pittoresque, pourquoi, pouvant choisir, ne l'y montrerait-il pas tel qu'il a voulu paraître aux yeux de ses premiers adorateurs, c'est-à-dire déjà vêtu ? Ne soyons pas trop sévère ; sachons considérer pieusement ce qui est pieux, mais mettons le charme de ces suaves compositions là où il est réellement ; ne craignons pas de dire qu'on est plus dans le vrai, en montrant le divin Enfant sous ses langes sacrés, dans quelque position qu'on le représente, et qu'il n'y perd rien de ses grâces naïves.

Pendant tout le XVe siècle, en Italie, et pendant sa seconde moitié, dans le reste de la chrétienté, il est rare que la sainte Vierge ne soit pas à genoux dans la représentation de la Nativité de Notre-Seigneur. Quant à saint Joseph, s'il n'est pas aussi souvent agenouillé, il est rare au moins qu'il ne s'approche pas de l'Enfant Jésus avec un sentiment de respect et d'attendrissement ; quelquefois aussi, on le charge d'introduire

les bergers. Ces observations s'appliquent à des artistes bien éloignés l'un de l'autre, si l'on considère Fra Filippo Lippi, quant à la manière dont il a porté l'habit religieux, comparativement au pieux disciple de saint Antonin ; elles s'appliquent au Pérugin, à Francia, au Pinturicchio, à Lorenzo di Credi, à Sandro Boticelli, à Mariotto Albertinelli, à Bernardino Luini, et à bien d'autres ; chez nous, aux sculpteurs des stalles d'Amiens, aux vignettes de Simon Vostre et de Tielman Kerver ; sur les bords du Rhin, à celles qui ornent le *Speculum humanæ salvationis.* Dans le reste de l'Allemagne, nous savons par les publications de M. Forster qu'il en fut de même. Le tableau des *Sept Joies de Marie,* par Memling, qu'il a également publié, montre que la Flandre participa au mouvement général[1].

Au XVIe siècle, rien ne prouve mieux l'extension et le crédit acquis dans le siècle précédent par ce mode de représentation, que de le voir adopté sur diverses monnaies de Léon X et de Clément VII, auxquelles la Nativité servait de type. On remarquera aussi que, sur ces monnaies, le divin Enfant continue d'être nu, et d'être étendu sur le sol. D'un autre côté, l'étoile repose sur lui, le bœuf et l'âne sont penchés pour le flairer avec une simplicité naturelle quant à la forme, une intention supérieure quant à la pensée, qui rappelle complétement les monuments primitifs[2]. Le Beato Angelico, au contraire, dans le petit tableau qui fait partie de la *Vie de Notre-Seigneur* , à l'Académie de Florence, a fait fléchir sur leurs genoux, devant le divin Enfant, ces deux humbles adorateurs eux-mêmes. Était-ce innovation de sa part, ou nos souvenirs sont-ils exacts quand nous croyons en avoir rencontré d'autres exemples ? Dans tous les cas, son mysticisme prend, jusque dans ce détail, le tour naïf de sa tendre piété.

Au contraire, pendant le même XVe siècle, nous voyons d'autres compositions qui, tenant du mystique par l'adoration de Marie et de Joseph, se montrent naïves dans le sens tout contraire, qui mène à la décadence naturaliste. Au lieu de communiquer aux animaux sans raison le sentiment de respect et d'amour que doit nous inspirer leur Auteur, leur Maître et le nôtre, on retombe de cette poésie jusqu'à un réalisme tel qu'ils ne prêtent attention qu'à l'herbe de leur râtelier : nous citons les bas-reliefs des stalles d'Amiens, et la grande vignette de Simon Vostre. On sait en effet que, dans les publications de cet éditeur, les vignettes à pleine page

1. Forster, *Monuments de la Sculpture en Allemagne*, T. I, p. 28 ; *Mon. de la Peint. en All.*, T. II, p. 10, 47, 56.

2. Floravante, *Antiqui Rom. Pont. Denarii,* in-4°. Rome, 1738. Léon X, pl. VII, fig. XIII ; Clément VII, pl. I, fig. II.

sont d'un caractère très-différent des petites qui servent d'encadrement, et leur sont de beaucoup inférieures sous le rapport de l'élévation du caractère. Alors le bœuf et l'âne ne servent plus à rien, sinon à dire que la scène se passe dans une étable, et si l'on y attache quelque signification, ce ne sera plus que pour dire les humiliations du Fils de Dieu.

V.

REPRÉSENTATIONS MODERNES DE LA NATIVITÉ ; EFFETS PITTORESQUES.

Les monnaies pontificales du XVIe siècle que nous venons de citer, nous ont paru un témoignage du caractère d'usage constant qu'avait pris antérieurement la manière de représenter la Nativité de Notre-Seigneur, qui consiste foncièrement à montrer la sainte Vierge à genoux et en adoration devant son divin Fils. Nous les rapportons comme propres à l'esprit du XVe siècle où cet usage s'est établi, plutôt qu'au XVIe, où il cesse d'être dominant, nonobstant l'exemple qu'elles nous donnent, et beaucoup d'autres que l'on pourrait ajouter. Alors, toutes les positions où la sainte Vierge et l'Enfant Jésus peuvent se montrer paraissent bonnes, pourvu qu'on puisse donner à la composition un aspect saisissant et pittoresque. Peu importe que Marie soit debout, assise, couchée, à genoux, que Jésus soit dans ses bras, étendu sur le sol, ou reposant dans sa crèche : on recherche beaucoup l'effet, et très-peu l'idée : ce qui ne veut pas dire que, par cet effet, on ne veuille pas aussi provoquer de pieux sentiments. Nous citerons deux *Nativités* : l'une de Pellegrino de Modène, l'autre du Garofolo [1], élèves ou imitateurs de Raphaël. La sainte Vierge est demi-couchée : dans la seconde, considérant Jésus avec amour ; dans la première, joignant les mains pour l'adorer ; et le divin Enfant, ou la caresse, ou lui tend les bras. C'est pieux sans doute, mais de la part du peintre modenais, d'une piété d'autant plus superficielle qu'il a voulu l'accentuer davantage ; les expressions affectueuses, chez le peintre ferrarais, sont plus recueillies, et par conséquent plus senties ; mais, quant à la composition, c'est de même, en vue de l'effet pittoresque, qu'elle est conçue ; et on lui sacrifie la vérité naturelle, à laquelle tous les peintres alors prétendaient cependant, car Jésus naissant ne devrait caresser sa mère que du

1. Le tableau de Pellegrino de Modène, l'un des élèves collaborateurs de Raphaël, publié par M. Rosini (*Storia della Pitt. ital.*, T. V, p. 147), est dans la galerie du Palais ducal, à Modène. Celui du Garofolo, publié, en 1840, à Ferrare, avait été donné à l'église de Saint-François de cette ville, en 1525, par Leonello de Pero.

regard. La scène, dans les deux tableaux, se passe aux abords d'un riche monument d'architecture, plus riche encore à Modène qu'à Ferrare : ici, toute la composition est plus simple, on n'y voit figurer, outre la sainte Vierge, que saint Joseph endormi, et le donateur du tableau, Leonello de Pero, à genoux ; là, elle est vive et animée ; les bergers sont des enfants : on dirait une bande d'écoliers qui, tout en adorant et admirant, laissent apercevoir leur espièglerie momentanément contenue ; saint Joseph montre l'Enfant Jésus à deux femmes charmées de ses grâces et de sa beauté. Ces femmes n'ont plus rien de commun avec celles des vieilles légendes ; on les suppose de la bande des bergers, parmi lesquels il passe en usage d'admettre les deux sexes : c'est un élément de pittoresque.

Dans la grande vignette des *Heures* de Simon Vostre, on va plus loin : les bergers et les bergères sont désignés par leurs noms, empruntés sans doute aux *Noëls* du temps. Ainsi, voilà Aloys qui est venue, une lanterne à la main, en compagnie d'Alison ; le vieux Plantier est à côté de Mahault, qui offre un joli agneau ; Gobin, le Gay, a apporté une galette, et le beau Roger tient son chien en laisse, et une flûte à la main. On nous pardonnera de rapprocher des œuvres de haut style, après tout, et cette mise en scène toute familière ; plus il y a, d'ailleurs, de distance entre elles, plus nous ferons apercevoir combien avait prévalu ce qui leur est commun : la liberté de choisir arbitrairement ses personnages, et le rôle qu'on leur fait jouer, en vue d'un effet pittoresque.

Nous avons adopté, cependant, à dessein, comme objet de nos observations, deux tableaux encore fortement imbus des traditions ombriennes, et qui se rattachent à la seconde manière de Raphaël, plutôt qu'à la troisième. Prenons maintenant *la Nuit* du Corrége, de tous les tableaux de la Nativité de Notre-Seigneur, celui, sans contredit, qui a le plus de célébrité ; nous avons déjà plusieurs fois fait remarquer que son charme consiste surtout dans un effet de lumière ; que c'était une heureuse pensée que d'utiliser pour le produire les progrès du clair-obscur. Dans l'obscurité, l'Enfant Jésus est lui-même le centre lumineux qui éclaire tout ; le peintre, d'ailleurs, a su lui donner une grâce enfantine. Qu'il est joli ! qu'il est charmant !... Sa mère le soulève de dessus sa crèche pour le plaisir de le considérer ; les assistants sont éblouis et ravis. Tout le tableau, quant à l'idée, est là ; l'on ne peut nier qu'à sa manière il ne soit séduisant : mais Marie ne s'y montre qu'une mère ordinaire ; saint Joseph, relégué sur un second plan, où il donne à son âne des soins tout matériels, est sacrifié moralement à l'effet satisfaisant qu'il produit au point de vue d'un tableau de genre. Le plus souvent, son rôle désormais devient secondaire relativement à celui des bergers, par la seule raison, ce semble, que ceux-ci offrent des éléments plus favorables aux poses pittoresques. C'est pour

en tirer, à cet égard, meilleur parti encore, que le Corrége a eu soin de les entremêler de femmes, dont les traits plus doux reflètent avec plus d'harmonie la clarté qui émane de Jésus. D'autres après lui n'ont fait que broder sur le thème qu'il leur avait tracé. La mieux caractérisée de ces imitations est celle de Bernardino Gatti, dit le Sojaro, peintre originaire de Crémone, dans un tableau publié par M. Rosini[1]. On y voit figurer cependant des personnages tout à fait étrangers à son maître: en avant, le petit saint Jean-Baptiste, avec un agneau lié pour être immolé, puis saint Pierre, bien reconnaissable à ses clefs, mêlé parmi les bergers. Cet anachronisme, dans l'esprit des critiques modernes, ne pouvait s'excuser qu'en chargeant du méfait celui qui avait commandé le tableau: comme si, dans aucune des compositions de l'époque, conçues comme nous essayons de les faire comprendre, il y avait l'ombre de couleur locale! Puisqu'on y introduit des personnages de fantaisie, pourquoi n'y introduirait-on pas des Saints? Le tort du peintre n'est pas d'avoir fait entrer saint Pierre dans une composition de la Nativité; mais c'est de n'avoir pas assez représenté le Prince des Apôtres dans son propre caractère, et disposé toute sa composition en conséquence. Plus généralement, on peut reprocher aux peintres modernes d'avoir fait, pour représenter la Nativité, des compositions qui ne sont ni franchement symboliques ou mystiques, ni véritablement historiques.

Parmi les questions que soulève ce sujet, il y a celle du lieu, à laquelle Ayala nous paraît avoir attaché trop d'importance. Il est certain, d'après l'Évangile, que ce lieu était une étable; l'on sait par la tradition que cette étable était une grotte, objet d'une vénération non interrompue depuis lors[2]. Faudra-t-il, pour cela, condamner toutes les compositions qui ne sont pas conformes à ces données, à commencer par les sculptures des anciens sarcophages, où l'idée d'étable, quand elle est exprimée, n'est rendue que par un pan de toiture? Des peintres modernes, pour plus de pittoresque dans l'expression de la pauvreté, réduisent ce toit à une charpente démantelée qui ne peut plus rien abriter; d'autres, pour établir un contraste, l'encadrent de ruines monumentales; et c'est à côté d'une riche colonne que la sainte Famille est censée n'avoir trouvé qu'un chétif abri. Ou bien, au contraire, comme il s'agit en fait d'un Dieu et d'un Roi, l'enceinte qui le reçoit prend l'aspect d'un palais ou d'un temple. En général, ces jeux de composition ne nous paraissent devoir être pris que pour ce qu'ils veulent dire, soit au point de vue des idées, soit au point de vue des effets. Nous ne les traiterons donc pas avec sévérité.

1. Rosini, *Storia della Pitt. ital.*, p. 178.

1. Généralement les Grecs représentent, en effet, la Nativité dans une grotte.

Dans le langage iconographique, la crèche suffit pour dire l'étable, un peu de paille suffit pour dire la crèche, la présence des deux animaux le dit encore mieux, une indication d'abri suffit pour dire que c'en est un. La forme de grotte cependant, puisqu'elle est la vraie, mérite d'être encouragée. L'on est en droit de l'exiger dans toute composition qui s'annonce comme voulant serrer de près l'exactitude historique. Alors aussi, comme condition du vrai, on exigera que Jésus soit dans la crèche, qu'il y soit enveloppé de langes. Il sera convenable que lui-même il éclaire toute l'enceinte, faisant pâlir toute autre lumière. La sainte Vierge et saint Joseph seront en adoration en sa présence, au moins avec tout le respect qu'un pieux chrétien témoigne devant le Saint-Sacrement, lorsqu'il est exposé; et s'ils se détournent de leur prière pour faire accueil à leurs visiteurs, il faut que ce soit pour leur inspirer leur propre recueillement, de telle sorte que tous en soient saisis et doucement pénétrés.

ETUDE VI.

MYSTÈRES DE LA SAINTE ENFANCE.

I.

LA CIRCONCISION DE NOTRE-SEIGNEUR.

Après la naissance de Notre-Seigneur, la venue des bergers peut faire le sujet d'un tableau spécial. Il n'est pas rare même qu'on leur en ait consacré deux, l'un où ils reçoivent la bonne nouvelle, l'autre où ils rendent leurs hommages au Nouveau-Né. Mais la Nativité même, considérée comme sujet principal, se confond si souvent avec leur Adoration, dans une seule scène, — que l'apparition de l'Ange en soit ou non séparée, — que nous avons dû, dans l'Etude consacrée au mystère principal du divin avénement, faire entrer tout ce que nous avions à dire de ces premiers adorateurs appelés, après Marie et Joseph, à se réjouir d'un si grand bienfait.

Proportionnellement aux limites dans lesquelles nous avons dû nous renfermer, nous ne pourrons aussi accorder que peu d'espace au mystère de la Circoncision. Ce sujet n'était pas de nature à être traité dans les premières périodes de l'antiquité chrétienne, et le premier exemple que nous puissions donner de sa représentation se trouve dans le *Ménologe* de Basile. Il prend facilement un grand air de ressemblance avec la Présentation de Notre-Seigneur [1], d'où il résulte que Mme Jameson réunit dans un même article de son livre ces deux mystères. Ayala cite des tableaux où la Circoncision s'accomplit au milieu d'une nombreuse assis-

1. Dans la traduction italienne de la *Légende dorée* de 1575, on s'est servi de la même vignette pour illustrer la Circoncision et la Présentation. *Legendario delle Vite de Santi*, petit in-fol. Venise, 1575, p. 58, 128.

tance, avec accompagnement de cierges allumés [1]. Il réclame avec raison, et prouve sans peine que la Circoncision se faisait sans le ministère d'aucun prêtre; que Jésus ne fut certainement pas porté au Temple avant sa Présentation, qu'il fut circoncis probablement par la sainte Vierge elle-même ou par saint Joseph. Tout autres généralement ont été les procédés de l'art. Dans le *Ménologe* de Basile, la sainte Vierge et saint Joseph s'approchent du Temple, au-devant duquel un prêtre les attend, un couteau à la main [2]. Dans le petit tableau de la *Vie de Notre-Seigneur* à l'Académie de Florence, le Beato Angelico fait opérer cette première effusion du sang divin au-dessus d'une sorte d'autel, par le ministère d'un prêtre, sous un riche portique. Le pieux artiste, d'ailleurs, ne dissimule rien, mais la naïveté de sa composition s'excuse par sa naïveté à lui-même. Il n'est d'ailleurs nullement utile de rendre l'œil du spectateur témoin d'une pareille opération : il suffit de lui indiquer qu'elle se fait, qu'elle vient de se faire ou qu'elle se prépare, pour exprimer l'idée du sacrifice et des premières douleurs de Jésus et de Marie.

L'auteur des vignettes de Simon Vostre nous rend également témoins de l'opération et la fait accomplir sur un autel. Mantagna, dans une miniature publiée par M. Rosini, est plus réservé, et il a fait en sorte que la main du prêtre nous cachât ce qu'il va faire; d'ailleurs, la scène se passe dans le Temple, au milieu d'une nombreuse assistance [3]. Il en est de même, à cela près que les assistants sont moins nombreux, dans l'estampe du P. Jérôme de Natalis, où, tout au contraire, sans qu'il crût porter préjudice au but d'édification qu'il se proposait uniquement, il a permis que tout se passât sous nos yeux, plus encore que ne l'avait fait le Beato Angelico ; et cela dans une composition plutôt savante que naïve. Dans les *Ephémérides moscovites* de Papebroke, l'opération se fait aussi ouvertement. Sachons voir nous-mêmes dans ce qui ne doit pas s'imiter, eu égard surtout aux dispositions actuelles de nos esprits et de nos mœurs, les bonnes pensées que l'on devait seules en tirer. Quoi qu'il en soit, pour exprimer tout ce qu'il peut y avoir d'élevé, de touchant et de pathétique dans un pareil sujet, il suffit bien de voir, avec l'instrument et des langes ensanglantés, la douleur se peindre dans les traits du divin Enfant, l'anxiété dans ceux de sa Mère, avec une admirable soumission chez l'un et chez l'autre.

1. *Pictor christ.*, L. I, c. I, § 3 ; L. III, c. II. Une opinion conforme est exprimée dans un supplément de Molanus, éd. Migne, col. 186. Benoît XIV la confirme de son autorité. *De Festis D. N. Jesu Christi*, L. I, c. I. *De Circumcisione Christi*, § 15.

2. D'Agincourt, *Peinture*, pl. XXXI, fig. 23.

3. Rosini, *Storia della Pittura ital.*, T. III, p. 198.

Quant à l'intervention du ministère sacerdotal, nous en dissuaderons, — malgré la généralité des exemples qui la favorisent, — eu égard aux autorités qui la combattent; mais lorsqu'il s'agit de considérer les œuvres que nous avons décrites, et non pas de les imiter, rien n'empêche qu'on ne voie simplement, dans cette intervention, un procédé iconographique, pour dire qu'il s'agit d'un acte éminemment religieux.

On discute aussi sur l'instrument de la circoncision; les uns soutiennent que c'était une pierre tranchante, parce que Séphora, femme de Moïse, se servit en effet d'une pierre pour circoncire son fils; mais ce pouvait être parce que, dans la circonstance, elle n'avait pas d'autre instrument sous la main. L'instrument acquiert une certaine importance, comme étant le signe de la chose, et d'autant qu'on sera plus réservé pour ne pas laisser apercevoir la chose elle-même. Une pierre taillée à cet effet a l'avantage de prendre une apparence plus prononcée de couleur locale; mais il n'y a rien d'obligatoire, parce que tout est incertain, et la vue d'un instrument tranchant —, d'une coquille, comme dans le tableau du Beato Angelico, de ciseaux, comme dans la miniature de Mantegna, — dira tout ce qu'il faut dire.

C'est une bonne pensée de rappeler, comme dans l'estampe du P. de Natalis, que, dans cette circonstance, le Fils de Dieu a pris le nom de Jésus. Et l'on met en relief, comme elle l'a fait, toute la signification du mystère, en élevant au-dessus de la scène où l'on exprime les douleurs et l'humiliation du Sauveur, son Nom sacré, dans une gloire éclatante, où les Anges s'empressent de l'adorer.

II.

JÉSUS OFFERT A SON PÈRE, DANS SA PRÉSENTATION.

La Présentation de Notre-Seigneur et l'Adoration des Mages étant rapportées, la première par saint Luc, la seconde par saint Matthieu, on n'est pas parfaitement fixé sur la place que doivent occuper ces deux mystères, dans l'ordre des faits évangéliques. Il est très-croyable que la Présentation eut lieu la première, et que les Mages n'arrivèrent que l'année suivante, ou même plus tardivement. Mais la fête de l'Épiphanie, où l'on célèbre leur venue, se plaçant, dans l'ordre liturgique de l'année, avant celle de la Présentation, on a été d'autant plus porté, dans les représentations de l'art, à lui accorder le pas, que tout d'abord on s'était attaché plus fortement, dans l'art même, à la connexion qui lie le

mystère du divin avénement, avec celui de sa manifestation aux Mages, prémices de sa manifestation universelle. Il en est résulté, quand on a pris à tâche de représenter toute la série des faits, que, la Présentation venant après l'Adoration des Mages, le Massacre des Innocents et la Fuite en Egypte, qui se rattachent immédiatement à cette dernière, en ont été cependant séparés. Telle est la marche suivie, au XIIe siècle, sur l'ancienne porte en bronze de la cathédrale de Pise ; au XVe, sur les stalles d'Amiens, dans la *Bible des Pauvres*, dans les *Heures* de Simon Vostre ; elle est conseillée dans le *Guide de la Peinture* du mont Athos. Un autre système propre à tout arranger, avait été adopté, au Ve siècle, dans les mosaïques de Sainte-Marie-Majeure, et bien des siècles après, dans les petits bas-reliefs du portail de la cathédrale, à Chartres. Dans la basilique romaine, le Massacre des Innocents, ou plutôt l'ordre de les massacrer, suit immédiatement, dans un sens, la double scène, consacrée à célébrer la Nativité et l'Épiphanie; mais on ne saurait dire que la Présentation , avec la disposition qui lui est donnée au sommet de l'arc triomphal, de l'autre côté, ait été rejetée hors de son tour. A Chartres, les Mages viennent immédiatement après les bergers; la Fuite en Egypte, le Massacre des Innocents, après les Mages; là se termine une série de sculptures placées à la droite de la porte principale. La Présentation est reportée à gauche, en tête d'une autre série de faits subséquents, sur les portes en bronze de Bénévent et de Monreale (XIIe siècle); dans les mosaïques de cette dernière église, la Présentation vient après la Fuite en Egypte, ce qui ne saurait s'admettre d'aucune manière.

Pour nous, puisque nous avons dû parler de la Circoncision après la Nativité, nous ne devons pas craindre de placer à sa suite la Présentation. Nous n'en avons pas moins fait ressortir les liens iconographiques et liturgiques qui tendent à rapprocher, sans intermédiaires, les mystères de la Nativité et de l'Épiphanie, et nous y reviendrons encore quand bientôt nous nous retrouverons avec les Mages.

Comme prélude de la Présentation, le sculpteur des stalles d'Amiens a représenté l'apparition d'un Ange au saint vieillard Siméon, pour lui annoncer « qu'il ne mourra pas sans avoir vu le Christ du Seigneur ». Cette scène avait pour pendant une autre apparition, où Anne la prophétesse était elle-même avertie de la venue du Sauveur : il n'en reste plus aucun vestige.

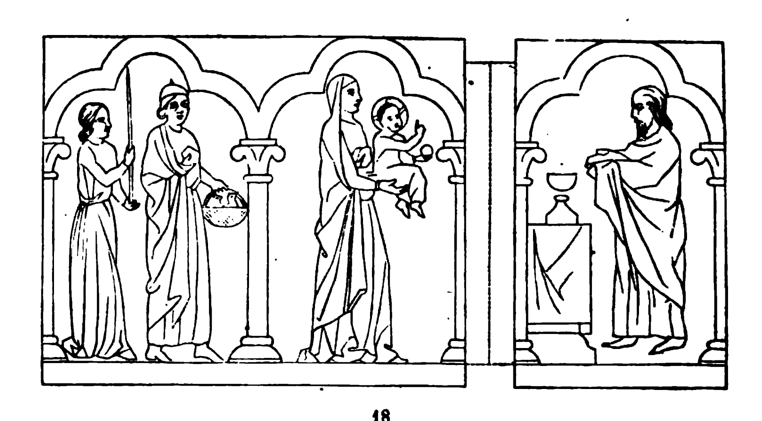
La Présentation de Notre-Seigneur ne nous paraît pas être entrée dans le cycle primitif, où les sujets sont associés uniquement selon l'ordre des idées; mais, dans la mosaïque de Sainte-Marie-Majeure, le plus ancien des monuments où nous la rencontrons, les idées qui s'y attachent sont mises très en relief par la position qu'elle occupe, et le dévelop-

pement avec lequel on l'a représentée. Elle remplit à gauche tout l'espace correspondant à celui qui est consacré, à droite, à la vision de Zacharie et à l'Annonciation. Trois Anges, deux attachés à la sainte Vierge, un autre qui paraît plus particulièrement attaché à saint Joseph, et un groupe de lévites placés derrière le saint vieillard Siméon, viennent y figurer en plus des personnages historiques. Contrairement aux dispositions qui, en général, ont été adoptées depuis, c'est saint Joseph et la prophétesse Anne qui s'y rencontrent les premiers : saint Joseph s'avançant pour introduire sa très-sainte Epouse, Anne célébrant déjà la venue du Sauveur attendu; Siméon accourt lui-même avec empressement; la sainte Vierge arrive au contraire d'un pas grave, portant en avant son divin Fils, de manière à dire par sa seule attitude qu'elle le présente. Cette manière de prendre la scène, dans un moment où Marie ne s'est pas encore déchargée de son divin fardeau, est mieux en rapport avec les idées fortes de sacrifice et d'avénement salutaire, qui continuèrent d'avoir le dessus, jusqu'au cœur du moyen âge. Dans les bras du saint vieillard Siméon, Jésus, au contraire, répondra bien sensiblement au besoin d'affections tendres, qui caractérisera la seconde période de l'iconographie comme de l'ascétisme chrétien.

Quelquefois, la pensée de l'offrande généreuse de la part de Marie, de sacrifice vivifiant de la part du Sauveur enfant, prend un caractère qui tient du grandiose : telle est la composition pourtant très-simple de la Présentation sur le diptyque de la basilique ambroisienne, à Milan, publiée par Gori [1], et où Marie soulève son divin Fils jusqu'à élever sa tête plus haut que toutes les autres, au-dessus d'un autel chrétien. Siméon, en face, s'apprête à le recevoir, les mains respectueusement couvertes d'un voile. Les mêmes dispositions à peu près s'observent dans la composition que nous publions, et qui est gravée sur le reliquaire du musée du Vatican, dont nous avons ci-dessus donné l'ensemble en la scène de la Nativité, avec cette différence que, si l'Enfant n'est pas élevé aussi haut, son caractère est encore mieux accusé, s'il est possible, par le globe qu'il porte dans sa main, et celui de l'autel par le calice qu'on y voit reposer. Dans la miniature du *Bénédictional* de Saint-Œthelwold, il n'y a pas d'autel; mais Jésus, de même, est soulevé de manière à dominer toute la scène; de même, il bénit; et la composition est d'ailleurs plus complète et plus riche : la main de Dieu le Père se montre pour accepter cette oblation, seule capable de satisfaire sa justice. Ces deux monuments sont du xe siècle. Au ixe siècle, sur le *Paliot*o ou devant l'autel de

1. Gori, *Thes. vet. dypt*, T. III, pl. XXXI.

Saint-Ambroise, à Milan, la sainte Vierge et Siméon tiennent simultanément l'Enfant Jésus ; sur la porte de Saint-Paul-hors-les-Murs, au XIe siècle, le divin Enfant et Siméon se tendent réciproquement les bras. Sur l'un et l'autre de ces monuments, la Présentation se fait également



18

Présentation. (Reliquaire du Vatican, XIIIe siècle.)

au-dessus d'un autel de forme chrétienne, que l'on retrouve sur la plupart de ceux qui se succèdent jusqu'au XIIIe siècle, et souvent encore jusqu'au XVe : le bas-relief en albâtre de Notre-Dame-de-la-Rose, à Saint-Seurin de Bordeaux, et une miniature de cette époque que nous possédons, en offrent des exemples. Cet usage est conservé dans les *Ephémérides moscovites* de Papebroke.

Au XIIIe siècle, sur les riches broderies des vêtements sacerdotaux que possède la cathédrale d'Agnani, que nous avons vus à l'exposition romaine de 1870, et que Mgr Barbier de Montault a décrits ; au XIVe siècle, dans la miniature d'un graduel de la Bibliothèque de Laon, publiée par M. Edouard Fleury [1], l'Enfant Jésus est debout sur l'autel, soutenu par sa très-sainte Mère, mais non soulevé par elle ; il en est de même sur le bas-relief de Bordeaux. Au XIIIe siècle encore, sur les bas-reliefs de l'enceinte du chœur, à Notre-Dame de Paris, et sur la chape de saint Louis de Toulouse, à Saint-Maximin, publiée par M. Rostan, le divin Enfant est dans la même position ; mais, au lieu de se laisser aller au mouvement qui lui est imprimé, dans le sentiment du sacrifice, il semble vouloir se retourner vers sa Mère, comme s'il craignait de la quitter. C'est un trait de naturalisme dont on trouve des exemples beaucoup plus anciens, puisque nous l'avons observé sur le *Ménologe*

1. *Les Manuscrits à miniature de la Bibl. de Laon*, T. II, pl. 34.

de Basile; il est d'autant moins heureux, cependant, qu'il était destiné à se renouveler plus fréquemment dans la suite.

Orcagna, dans les bas-reliefs d'*Or San Michele*, a substitué à l'autel chrétien un autel juif, sur lequel est allumé le feu destiné à consumer la victime. Jésus s'est laissé aller dans les bras de Siméon, représenté dans le sentiment du *Nunc dimittis*. La sainte Vierge, saint Joseph, demeurent en suspens : la première, pénétrée des pensées qu'elle repasse dans son cœur, n'a pas tellement abandonné le soin de porter Jésus, qu'elle ne soutienne encore ses pieds et les longs pans de ses langes; Joseph porte les colombes; Anne, la prophétesse, montre qu'elle attend le moment de révéler à son tour tout ce qu'elle sait de cet Enfant divin.

Il n'est pas rare, et le *Bénédictional* de Saint-Œthelwold en offre un premier exemple, que la sainte Vierge soit accompagnée d'une suivante, et il arrive même que cette suivante est substituée à saint Joseph ; alors, elle porte ordinairement les colombes; il en est ainsi dans les bas-reliefs de Notre-Dame de Paris, sur la broderie d'Agnani, et dans notre miniature du xve siècle. Il est bien mieux que ce soin soit confié au saint époux de Marie. Dans la miniature du *Bénédictional*, il fait plus que porter cette offrande, car en même temps que Marie élève son Fils vers Dieu pour le lui offrir, saint Joseph élève les colombes qui doivent, pour le moment, être substituées à la céleste Victime. Sur le reliquaire du Vatican, on remarque que la suivante porte un cierge, à la suite de saint Joseph portant les colombes. Dans notre miniature du xve siècle, elle porte à la fois le cierge et les colombes. A la rigueur le nombre des personnages, dans la scène de la Présentation, peut se réduire à trois : Jésus, Marie et Siméon; les belles statues d'Amiens que nous avons publiées (T. I, pl. x), disent ainsi tout ce qu'il faut dire; on remarquera que le saint vieillard y porte sur ses mains le voile, dont l'usage, sur les monuments passés en revue, est plus fréquent encore que nous n'avons pu le dire; son expression, dans le sentiment d'action de grâces, est une des plus belles du genre que nous connaissions; celle de Marie, dans le sentiment de l'offrande, est admirable; il faut convenir que celle de l'Enfant Jésus soulevé entre ses bras, n'est pas aussi bien définie.

A la façade septentrionale de la cathédrale de Chartres, parmi les statues des Prophètes, qui revêtent de même les parois de la porte centrale, nous avons compté le saint vieillard Siméon portant l'Enfant Jésus. Il le montre aussi du doigt, comme s'il disait : « Cet Enfant sera pour la ruine et la résurrection de plusieurs en Israël ». Il ne s'agit pas là de représenter le mystère de la Présentation, mais de caractériser un des saints personnages groupés en vue de célébrer les prérogatives de la Mère de

Dieu. Nous y revenons cependant, en passant, parce que cette statue nous ramène, par voie de transition, à une miniature du XIIe siècle, publiée par M. E. Fleury, d'après un évangéliaire de la bibliothèque de Laon. Le vieillard Siméon s'y montre également sans la sainte Vierge, et il élève l'Enfant Jésus au-dessus de l'autel, comme il le ferait de la sainte hostie pour l'offrir à Dieu, tandis que le divin Enfant bénit, pour montrer qu'il est Dieu lui-même. Siméon est revêtu de la chasuble, de sorte que la pensée d'assimilation de cette offrande avec le sacrifice de nos autels ne saurait être mise en doute. D'un autre côté, il n'est pas douteux non plus qu'il s'agit de la Présentation, la scène servant à illustrer le P de *Postquam*, par lequel commence l'évangile de cette fête[1]. Mais la composition, en pareil cas, est symbolique, et non pas historique. Elle ne tombe donc pas sous les critiques qui portent sur l'attribution des insignes du sacerdoce judaïque fait au saint vieillard Siméon. Nous ne nous souvenons pas de l'avoir vue avant le XVe siècle; alors, cette attribution fut adoptée plus généralement; mais, avant de nous en occuper, nous allons rechercher, comme nous l'avons fait pour les autres mystères, quelle physionomie prit la Présentation, sous l'empire des sentiments affectueux qui se développèrent à cette époque.

III.

JÉSUS DONNÉ, DANS SA PRÉSENTATION.

Jusqu'ici, c'est l'idée d'une offrande satisfactoire faite à Dieu, pour nous, qui domine dans la scène où Jésus est présenté au Temple : maintenant, on y verra plutôt la pensée attendrissante d'un Dieu devenu enfant pour se donner à nous. Dès qu'il s'agit de pieuses affections dans l'art chrétien, c'est toujours le Beato Angelico qui prime tous ceux qui l'ont précédé, tous ceux qui l'ont suivi. Dès le XIVe siècle, dans le bas-relief d'*Or San Michele*, Orcagna, comme expression de sentiment, avait surtout rendu le bonheur du saint vieillard qui possède dans ses bras le doux Sauveur; il a fait sentir d'autant mieux que Jésus s'est donné tout entier, que, l'enfermant dans ses langes, il ne lui a même pas laissé la liberté de ses

1. *Les Manuscrits à miniature de la Bibl. de Laon*, T. I, pl. 22. Sur cette miniature, Siméon est suivi d'un autre personnage qui porte les colombes. Ce personnage est imberbe, avec la tête et les pieds nus ; il ne paraît point que ce soit une femme, — nous n'osons dire que ce soit un Ange dont on ne verrait pas les ailes. A cette époque, il serait étrange que saint Joseph fût représenté sans barbe : il semblerait donc que ce personnage est le ministre de l'autel, sans que nous puissions dire pourquoi alors il a les pieds nus.

pauvres petits bras. Dans la miniature de notre collection, l'artiste a voulu aussi exprimer que Jésus se donne avec un sentiment de tendresse, qui, s'adressant à Siméon, s'adresse aussi à nous; nous le sentons : car Siméon, dans la circonstance, c'est l'homme, c'est nous! C'est pourquoi le divin Enfant tend les bras au saint vieillard; mais malgré la grâce de ce petit tableau, quand ce ne serait pas à cause de sa nudité, qui n'a ici absolument aucune raison d'être, nous préférerions de beaucoup la composition de l'artiste florentin. Mais combien le peintre angélique, tout en le suivant de près, est plus pénétrant encore avec son ineffable suavité! Dans le panneau de la *Vie de Notre-Seigneur*, à l'Académie de Florence, Siméon prend Jésus des mains de Marie; dans la fresque de Saint-Marc, il l'a serré entre ses bras; comment il le contemple, on peut en juger approximativement, en jetant les yeux sur une de nos meilleures planches assurément (T. II, pl. XIV); mais nous ne saurions le dire, en contemplant nous-même la photographie qui nous rend admirablement toute la finesse d'un pinceau inimitable, et mieux que toutes les paroles, ce que l'âme d'un Saint peut exhaler d'amour. Et Jésus surtout, c'est là qu'enveloppé dans ses langes, il nous fait apercevoir tout ce qu'Orcagna nous avait fait pressentir de poésie dans cette situation. L'intelligence et l'amour ne soulèvent qu'à peine le voile de naïve candeur sous lequel se cache la divinité; et c'est, pour ainsi dire, parce qu'on ne fait que l'entrevoir, qu'on la sent davantage. Marie aussi, dans les deux tableaux, est ravissante de générosité, de simplicité. Dans la composition d'Orcagna, elle ne s'est pas entièrement détachée de Jésus, et cependant l'on sent combien il lui est douloureux, même pour un moment, de ne pas le posséder tout entier; maintenant, c'est tout entier, au contraire, qu'elle l'abandonne; ses mains l'ont laissé aller, et demeurent suspendues. Est-ce dans l'attente, parce qu'elle va le reprendre? Elle le reprendra sans doute, mais ce n'est pas là ce que son peintre a voulu dire. Le sacrifice de l'admirable Mère est aussi complet qu'il le sera près de la croix, elle consent à tout pour notre salut. Mais ses mains sont là, comme si elles le tenaient encore, parce que son âme ne se sépare pas de lui, et comme nos yeux restent fixés là où nous avons vu disparaître une personne qui nous est chère.

Chez les peintres mystiques, c'est dans la sphère de ces délicates impressions que s'est engagée la représentation du mystère. Les deux peintures les plus gracieuses qui, à notre connaissance, lui aient été consacrées dans les temps qui vont suivre, sont le tableau de Francia, à Césane[1],

1. Publié dans l'*Ape Italiana*, T. III, pl. XXV, et par M. Rosini, *Storia della Pittura ital.*, T. IV, p. 108.

et celui de Carpaccio, dans la galerie de Venise[1]. Francia a voulu exprimer que Jésus s'offre avec amour, par le mouvement de ses bras tendus à Siméon, mais en même temps qu'il ne se sépare pas sans regret de sa Mère, par un regard de tendresse qu'il lui jette; et Marie, par le double mouvement de sa tête inclinée vers Jésus et du bras qui le porte en avant, montre combien elle participe à ce double sentiment. Siméon prêt à recevoir Jésus, saint Joseph, Anne la prophétesse, par leur pieux recueillement, répondent bien à la suavité du rôle de Jésus et de Marie. Nous apercevons aussi dans ce tableau un sixième personnage, ministre du Temple, probablement, qui, par son œil plus investigateur et par le livre qu'il tient à la main, nous avertit de pénétrer, par la méditation, plus avant dans la signification du fait. Nous y voyons aussi se manifester la tendance qui, de plus en plus, va s'accroître, à dramatiser la scène, par la multiplicité des acteurs, et par l'accentuation de leur jeu.

Dans le tableau de Carpaccio, leur choix tourne à la fantaisie, mais à cette fantaisie réglée encore par la piété qui domine partout où la Renaissance n'a pas répandu son souffle trop profane. Quatre personnages accompagnent le groupe principal de Jésus, Marie et Siméon : deux jeunes filles, dont l'une est chargée des colombes à la suite de la sainte Vierge, deux ministres du Temple à la suite du saint vieillard. Ils sont nimbés les uns et les autres, et selon toute probabilité, l'intention de l'artiste, guidée par celle du donateur, a été de représenter ainsi deux Saints et deux Saintes déterminés, à titre de patrons, ou pour satisfaire une dévotion particulière, selon l'usage du temps. Trois Anges musiciens, placés au bas du tableau, en complètent la composition, conformément à la pratique non moins ordinaire alors dans les tableaux d'autel, au nombre desquels celui-ci doit être compté. Sans s'élever, d'ailleurs, jusqu'à la poésie des impressions prêtées par Francia à Jésus et à Marie, Carpaccio est entré dans le même ordre d'idées, avec cette différence que c'est par son regard que le divin Enfant va à Siméon, et par ses mains qu'il s'attache à sa Mère. Quant à Siméon lui-même, les mains croisées sur la poitrine pour contenir l'effusion de son cœur, c'est aussi du regard qu'il s'attache à Jésus, et dans ce tableau, où tout d'ailleurs est pieux, la piété sous cette forme est peut-être plus sentie encore que dans la composition rivale.

Nous n'en sommes plus là, dans la représentation du même mystère, à laquelle est consacrée l'une des tapisseries du Vatican; et nous croirions volontiers que Raphaël n'y a participé que fort peu, quoique sa main s'y fasse certainement sentir dans les bons côtés de l'œuvre. Il

1. Publié par Zanotto, *Pinacoteca di Venezia*, T. I.

serait surtout peu digne de lui, d'avoir imaginé un Enfant Jésus qui, cédant aux sentiments naturels, se montre si peu disposé à se séparer de sa Mère, — une Mère qui le présente et le laisse prendre sans résistance, mais d'un air plus abattu que résigné. Cet ordre de sentiments admis, le personnage le plus satisfaisant serait saint Joseph, qui, touché, mais animé d'une résolution plus virile, semble prêt à aider, au besoin, à l'accomplissement du sacrifice. On aime à sentir, dans tous les cas, que c'en est un pour la Mère et pour l'Enfant, de se détacher l'un de l'autre, encore que ce sacrifice ne dût être alors que d'un instant, et que le prêtre qui tend les bras soit plein de bienveillance. Nous ne parlons pas des dix autres personnages, qui n'ont rien d'assez saillant pour trouver place dans un exposé aussi rapide que le nôtre. Nous revenons au contraire à Siméon ; nous avons dit *le prêtre*, parce qu'en effet, dans cette composition, il paraît que l'on a voulu transformer le saint vieillard de l'Évangile, non-seulement en prêtre, mais en grand-prêtre, transformation contre laquelle s'élève fortement Ayala [1].

Le savant auteur établit sans difficulté que Siméon n'avait pas cette dignité; selon lui, il n'aurait même pas été prêtre, ou tout au moins il n'aurait pas exercé de fonction sacerdotale et n'en aurait pas porté les insignes, lorsqu'il prit Jésus entre ses bras et prononça son cantique d'actions de grâces. Cette opinion est établie elle-même sur des raisons très-plausibles, et l'on remarquera que si l'auteur de notre miniature, le Beato Angelico, Francia et Carpaccio, sont de ceux qui lui ont attribué quelques-uns des insignes du sacerdoce, cette pratique n'était pas usitée avant eux. Il semble donc que Gentile di Fabriano a mieux fait dans le petit tableau du Louvre (détaché de la *Predella*, qui accompagnait celui de l'Adoration des Mages, à l'Académie de Florence), où le prêtre et Siméon sont deux personnages distincts [2]. Nous proposerons cependant à ce sujet quelques observations.

IV.

RÔLE DE SIMÉON DANS LA PRÉSENTATION.

Il y a trois ordres de faits, et trois principaux points de vue, quant à la manière d'envisager le double mystère de la Présentation de Notre-

1. Ayala, *Pictor Christ.*, L. III, c. IV, § 6.
2. M. Rosini a publié ce tableau, *Storia della Pitt. ital.*, T. III, p. 36.

Seigneur et de la Purification de sa très-sainte Mère, et chacun d'eux est susceptible d'être envisagé à son tour sous autant d'aspects qu'ils ont eu de circonstances successives. A prendre les choses à la lettre, on ne pourrait pas les confondre en les représentant. L'accomplissement des cérémonies légales devrait se montrer distinct de la scène de la rencontre de Siméon et d'Anne : scènes incidentes, qui acquièrent cependant avec raison une importance majeure; et ni l'un ni l'autre, si on les sépare, ne peuvent dire suffisamment le fait capital, par-dessus tout, de l'offrande faite par Jésus de lui-même, lorsque, pour la première fois, s'accomplit la prophétie d'Aggée : *Et veniet Desideratus cunctis gentibus : et implebo domum istam gloria... Magna gloria domus istius novissimæ plusquam primæ* [1]. Le Désiré des nations vient, par sa présence, donner au nouveau Temple, rebâti par Esdras, une gloire que ne connut jamais celui de Salomon. Alors s'accomplissent aussi ces paroles de David, citées par saint Paul : *Sacrificium et oblationem noluisti, aures autem perfecisti mihi; holocaustum non postulasti, tunc dixi : Ecce venio... Hostiam et oblationem noluisti, corpus autem aptasti mihi; holocautomata pro peccato non tibi placuerunt, tunc dixi: Ecce venio:* « Vous n'avez plus « voulu de victimes ni d'oblations, mais vous m'avez fait un corps ; les « holocaustes, les sacrifices pour le péché, ne vous ont point été « agréables, j'ai dit alors : Voici que je viens [2]. » Il y a bien autre chose là que les cérémonies figuratives de l'ancienne loi, d'après lesquelles Jésus, après avoir été offert à Dieu, aurait été racheté lui-même au moyen d'une modique offrande. Il s'est offert effectivement pour racheter tous les hommes; si le sacrifice ne s'est pas consommé dès lors, il l'a été sur la croix ; puis il se renouvelle chaque jour sur nos autels, substantiellement toujours le même. Or, ne peut-on penser jusqu'à un certain point, que, par anticipation, en entrant dans le Temple, le Sauveur, en vue de ce même sacrifice, s'est dès lors substitué, quant au fond, aux victimes figuratives, qui n'avaient de prix que pour entretenir les âmes dans une sainte attente de la réalité seule efficace de sa propre oblation ?

Il vient : la clef de la voûte est posée, tous les échafaudages jusque-là utiles pour sa construction sont dès lors superflus : *Vetera transierunt.* Les anciennes prescriptions légales, en principe, ont perdu toute vertu, et tout sera nouveau dans l'économie de la Nouvelle-Alliance. Alors, il importe assez peu de représenter Jésus et Marie dans l'accomplissement de ces rites anciens. Ils ne furent pas aussitôt abolis en fait, ils demeu-

1. *Agg.*, c. II, 8, 10.
2. Ps. XXXIX, 7 ; Heb., X, 5.

rèrent obligatoires, au contraire, jusqu'à la promulgation de la loi nouvelle : mais ils avaient cessé de l'être depuis bien des siècles, lors des représentations qui nous occupent. L'iconographie chrétienne ne saurait donc être blâmée de s'être attachée préférablement aux circonstances (les seules sur lesquelles insiste l'Évangile), qui devaient en faire présager l'abolition, et de n'avoir retenu de ces anciens rites que les colombes : innocentes victimes, qui méritaient bien cette faveur, à raison de la fraîcheur, de la grâce, de la pureté, de l'humilité de leur signification, reportée si aisément sur Jésus et sur Marie. Il n'y avait guère, au contraire, à s'enquérir si le saint vieillard Siméon avait quelque titre légal pour remplir des fonctions dans le Temple ; ce n'est pas, dans tous les cas, sous ce rapport que l'Évangile le met en scène. Il y apparaît cependant comme un ministre de Dieu. Il ne prend pas, en effet, Jésus dans ses bras, seulement par un sentiment de tendresse, puisqu'il prophétise en son nom. Et si ces mots : *Benedixit eis*, ne doivent s'entendre, comme l'ont pensé beaucoup d'interprètes des saintes Écritures, que de félicitations adressées à Marie et Joseph, comment ne pas remarquer qu'il révèle aussitôt après, à la sainte Vierge, le secret du douloureux sacrifice qui ne se consommera que sur le Calvaire, mais auquel elle est aussi appelée dès lors à participer dans son cœur ? Ne peut-on pas admettre en conséquence, au moins dans un sens approximatif, suffisant pour justifier les errements de l'art, que, dans la circonstance, Siméon soit considéré comme le ministre de la loi nouvelle ? C'est à lui, en effet, que, dans tous les monuments passés en revue depuis le v[e] siècle jusqu'au xv[e], à l'exception du tableau de Gentile de Fabriano, le divin Enfant est toujours présenté. S'il y a une autre exception digne d'être mise en relief, nous la trouverions seulement dans le premier de ces monuments : la mosaïque de Sainte-Marie-Majeure, où il accourt, comme le saint cortége s'avance vers le Temple, pour y accomplir la cérémonie légale, mais avant qu'elle n'ait lieu. On sait qu'il entrait dans l'esprit des représentations primitives, de demeurer extérieurement dans la simplicité des faits, tout en leur accordant une signification d'une ampleur qui n'a pas été dépassée, qui a été rarement atteinte dans les monuments postérieurs, où l'on s'efforce d'exprimer cette signification par des procédés symboliques. Ces monuments deviennent le commentaire de ceux qui les ont précédés. Si la composition de Sainte-Marie-Majeure est développée, c'est sous d'autres rapports, et c'est l'effet d'une époque de transition. La Présentation, sous la forme où elle est mise sous nos yeux, aux ix[e] et x[e] siècles et dans les siècles suivants, sert à nous faire comprendre comment on l'entendait, en la représentant au v[e] ; car il est constant que l'art était resté foncièrement le même, quant à la direction des idées, sous les modi-

fications de formes, qui s'étaient produites pendant la longue période qui s'écoule jusqu'au XIIe ou XIIIe siècle.

Dans ces représentations, tout est dominé par l'idée d'une certaine assimilation de l'offrande de Jésus avec celle qui se renouvelle réellement chaque jour sur nos autels, et Marie ne remet pas son divin Fils à Siméon, incidemment : son mouvement dans beaucoup de cas, l'autel presque toujours, témoignent qu'elle lui en fait à lui-même la présentation, comme au ministre de Dieu. C'est une offrande qui se substitue à la présentation légale, comme en absorbant la signification, et qui s'écarte, par là même, plus ou moins des termes d'une scène purement historique. La transformation est complète, dans la miniature de Laon, où Siméon disparaît en quelque sorte, cédant la place au prêtre chrétien dont il était la figure, et la composition passe du domaine des faits pleins d'idées, à celui de l'idée pure, et devient entièrement symbolique. La composition empruntée au reliquaire du Vatican, que nous donnons ci-dessus, est bien rapprochée du même ordre d'idées.

Nous nous expliquons, par l'enchaînement de ces idées, qu'au XVe siècle, on ait attribué à Siméon soit une tiare, soit d'autres insignes, ou sacerdotaux, ou pontificaux, soit selon les formes supposées propres aux Juifs, soit selon celles qui le sont aux chrétiens, et le procédé iconographique est en conséquence excusable. Il glissait cependant sur la pente d'une erreur : erreur de fait, d'autant plus facile à éviter, que, de la région des idées, l'art est entré dans la voie des sentiments et des faits eux-mêmes. Si le vieillard Siméon n'a pas été revêtu de vêtements sacerdotaux, quand les anciennes compositions, par leur contexte, le faisaient apparaître dans un rôle pour ainsi dire tout sacerdotal, qu'on ne lui en attribue donc pas, à plus forte raison, quand, lui remettant l'Enfant Jésus entre les bras, on entend demeurer dans les termes précis du texte sacré : c'est-à-dire, le représenter soit au moment où, d'un air inspiré, il chante le *Nunc dimittis*, soit lorsque son accent prophétique prenant un caractère de commisération, il témoigne que le Fils de Dieu, tout Dieu qu'il est, est destiné à souffrir, et que Marie, la plus heureuse des femmes, verra cependant son cœur transpercé d'un glaive de douleur. Dans la première de ces alternatives, la Présentation sera conçue comme elle doit l'être pour faire partie des mystères joyeux du Rosaire ; dans la seconde, elle figurera parmi les sept douleurs de la sainte Vierge.

Nous sommes arrivé au temps où les artistes s'affranchissent de plus en plus des données traditionnelles : dans les petites vignettes des *Heures* de Simon Vostre, qui en ont conservé cependant une forte empreinte, nous trouvons pour la première fois la sainte Vierge à genoux devant Siméon.

Cette disposition est ici à l'abri de toute critique, au point de vue des réalités historiques, par la raison qu'on ne voit pas d'autel, et que le saint vieillard ne portant aucun insigne sacerdotal, rien n'oblige à croire que Marie s'est agenouillée pour l'accomplissement des rites mosaïques ; on croirait plutôt qu'elle l'a fait par respect pour son divin Fils, qui lui tend les bras, et dans ce moment lui est rendu. On sent seulement que, sous cet aspect, la composition, quels que soient les éléments pieux qu'elle renferme, a, sous le rapport de l'idée, singulièrement perdu de son intensité. Ces *Heures* renferment, sur le même sujet, une grande estampe qui est, au contraire, entrée pleinement dans la voie des compositions pittoresques ; il y figure un grand nombre de personnages ; elle aspire à la physionomie historique. Dans de semblables conditions, c'est un véritable contre-sens que d'avoir représenté Siméon avec des vêtements pontificaux, de lui faire tenir Jésus au-dessus d'un autel, de faire agenouiller Marie devant cet autel. La confusion est non moins flagrante dans les deux tableaux du Guide qui se trouvent, l'un dans la galerie de Vienne, l'autre dans celle du Louvre (nº 322), où la sainte Vierge est de même agenouillée devant Siméon, décidément transformé en grand-prêtre.

Après de semblables déviations, on doit louer ceux qui ont su distinguer les rôles ; Gentile de Fabriano l'avait fait ; Le Sueur nous en offre un autre exemple : de son temps, l'on voulait du pittoresque et de la couleur historique ; sans exagérer le pittoresque, il entre assez bien dans la réalité des faits, en représentant leurs circonstances telles qu'on peut les supposer. Saint Joseph présente les colombes à un prêtre qui les reçoit ; Marie est par derrière, tenant Jésus, dans le sentiment de l'offrande qu'elle en fait, et le peintre fait apercevoir que le divin Enfant s'offre aussi lui-même. Siméon s'en approche d'un air inspiré, attendant le moment de le prendre à son tour dans ses bras. Son rôle devient ainsi trop secondaire ; mais si la pensée se reporte sur ce qui va suivre, on sent qu'il reprend toute son importance.

Ce tableau est intitulé : la *Purification* [1] ; cependant, à proprement parler, il représente seulement la Présentation de Notre-Seigneur. La partie de la cérémonie propre à la Purification de sa très-sainte Mère, demeure entièrement en dehors de toutes les compositions dont nous nous sommes jusqu'à présent occupé. Nous ne connaissons qu'un tableau où l'on ait tenté de la prendre spécialement pour sujet Il est de Carpaccio, et il a été publié par M. Rosini [2]. C'est pieux de sentiment, suave

1. *Œuvres de Le Sueur*, publiées par Firmin Didot, pl. 16.
2. Rosini, *Storia della Pitt. ital.*, T. IV, p. 126.

d'expression, mystique de conception, en ce point surtout que Joseph s'approche du grand-prêtre, un lis à la main, comme pour attester la virginité de Marie et la sienne; et le grand-prêtre, encore une fois confondu probablement, dans la pensée de l'artiste, avec Siméon, se montre inspiré et comme célébrant le mystère dont l'emblème est mis sous ses yeux. Cette composition est conçue, on le voit, en dehors de toute réalité historique, quant aux circonstances extérieures du fait. D'ailleurs, quel que soit son charme, on ne peut lui pardonner d'avoir omis l'Enfant Jésus; l'on ne peut s'empêcher de demander : qu'est-il devenu et comment s'en est-elle séparée ? Or, Jésus présent, l'idée de la Présentation revient et domine celle de la Purification. Cet exemple même semble fait pour confirmer dans la pensée qu'en matière d'iconographie, il en doit être ainsi, et qu'en mettant en scène la Présentation de Jésus, on rappelle suffisamment la Purification de Marie.

V.

L'ÉTOILE ET LES MAGES.

L'étoile qui guida les Mages jusqu'à Bethléem est presque toujours représentée, pendant l'antiquité chrétienne et tout le cours du moyen âge, au-dessus de la crèche, dans la scène de la Nativité elle-même, ou bien un rayonnement lumineux en tient lieu et la rappelle. L'étoile ou les signes qui peuvent avoir une signification analogue, ne s'en rapportent pas moins à la venue des Mages; leur emploi dans la scène de la Nativité sert à l'annoncer, et tient à l'intime connexion établie originairement entre la représentation des deux mystères : connexion telle, que, non content de la succession et de l'enchaînement des faits, on les avait associés simultanément, afin de ne point séparer les idées qu'ils expriment. Pour nous, au contraire, il importe à la facilité de notre marche que nous les dégagions l'un de l'autre, et c'est pour le moment où nous devions nous occuper spécialement des Mages, que nous avons dû réserver ce que nous avions à dire principalement de l'étoile. L'étoile est le signe de la manifestation par excellence et de la manifestation la plus étendue, puisqu'en la personne de quelques sages et princes réputés de l'extrême Orient, par rapport à la Judée, c'était l'universelle gentilité qui était appelée à reconnaître son Roi et son Sauveur. Lorsqu'elle rayonne sur l'Enfant divin ou se change en rayonnement sans qu'on aperçoive aucun astre, c'est toujours pour faire connaître son origine céleste,

et nous convier à la fin céleste aussi, à laquelle, avec lui et par lui, nous sommes appelés.

Si l'étoile, au-dessus du Sauveur naissant, se rapporte toujours aux Mages, — à plus forte raison, en présence des Mages — c'est toujours sur Jésus naissant qu'elle doit faire reposer la pensée, puisque c'est au-dessus de lui qu'elle est censée briller, et vers lui qu'ils seront amenés en la prenant pour guide. Nous proposant de rendre compte des principales formes qu'elle a prises, nous la considérerons donc comme étant identiquement la même, soit que la représentation se rapporte directement à la Nativité, ou que l'Epiphanie en soit l'objet bien déterminé.

La forme la plus remarquable qu'ait prise l'étoile, dans l'antiquité primitive, est celle du monogramme sacré ☧ , sorte d'identification du signe et de la personne, dans le langage, qui est tout à fait selon l'esprit des premiers chrétiens. M. de Rossi en a publié un exemple du IVe siècle, récemment découvert dans le cimetière de Cyriaque [1]. Ce signe est aperçu et montré par l'un des Mages, représenté seul dans l'angle laissé libre à l'ouverture d'un *arcosolium*, au fond duquel apparaissent les cinq Vierges sages et les cinq Vierges folles; les figures des autres Mages qui probablement lui servaient de pendant, dans l'angle opposé, ont disparu. Evidemment, selon l'observation de M. de Rossi, pour qui connaît la marche des idées à cette époque, il y a une intention dans la conformité de ce signe avec celui qui, en apparaissant à Constantin, amena la conversion du monde, dont la venue des Mages avait été le prélude. On voulait ainsi annoncer le règne du Sauveur, et dire qu'il était lui-même l'Astre lumineux destiné à éclairer toutes les nations. M. E. Le Blant a fait remarquer que, sur plusieurs sarcophages du musée d'Arles, l'étoile prend aussi, sinon la forme du chrisme constantinien ☧ , du moins celle du monogramme formé par les deux premières lettres des mots Ιησους et Χριστος, « Jésus Christ », l'I et le X (Voir t. II, pl. XVIII, fig. 2) entre-croisés et renfermés dans un cercle [2].

Sur les fioles de Monza, où l'Adoration des Mages est associée à celle des bergers, on voit de même, à la place de l'étoile, cet autre signe à huit rayons, parce qu'il est formé de la réunion de la croix proprement dite et du X lui-même, bien connu comme signifiant le Sauveur et sa croix (T. II, pl. XVII, fig. 2) [3]. Ce signe, porté par les Anges sur l'un de

1. *Bull. d'Arch. chrét.*, octobre 1863, p. 76.

2. *Annales de Philosophie chrétienne*, février 1863, p. 88. Il s'agit probablement des sarcophages portant les numéros 121, 127, 128.

3. Cette croix à huit branches a été adoptée par Pie IX pour insigne de l'Ordre qu'il a fondé sous son propre nom. Elle revient ainsi à la forme d'une étoile, mais bien plus heu-

ces petits monuments, pourrait être considéré principalement comme un monogramme ou une croix ; mais sur une autre fiole, où il est suspendu et montré, sans être soutenu par les Esprits célestes, on devra le considérer bien plutôt comme représentant l'étoile [1].

Sur d'autres monuments très-postérieurs, l'étoile est soutenue par un Ange : sur les bas-reliefs du chœur, à Notre-Dame de Paris, par exemple, et sur une tablette en ivoire du Musée chrétien, au Vatican, publiée par Gori, et probablement sculptée en Italie sur les limites du XIIIe au XIVe siècle ; l'étoile y prend la forme d'un disque [2]. Thadée Gaddi, dans les fresques de *Santa Maria Novella*, à Florence, et Orcagna, dans les bas-reliefs du tabernacle d'*Or San Michele*, au lieu d'étoile, ont exposé dans le ciel, aux regards des Mages, l'Enfant Jésus lui-même, tout rayonnant de grâce et de lumière, comme si sa figure se reflétait dans l'astre qui l'annonce [3].

L'art chrétien s'est ainsi rencontré avec lui-même dans deux phases si distinctes : l'ère des larges conceptions, et celle où l'on était entré dans la voie des sentiments vifs et affectueux.

Quant aux formes de l'étoile qui reviennent aux différentes manières de représenter un astre, nous n'avons pas à nous en occuper. Quelquefois elle prend celle d'une fleur aux pétales rayonnants, nous n'y voyons encore qu'une fantaisie d'exécution ; lorsqu'elle projette un faisceau lumineux et prend l'aspect d'une comète, elle peut mériter plus d'attention ; l'on distingue des cas où l'on n'a eu d'autre intention que de projeter ce faisceau lumineux sur le divin Enfant, d'autres où la pensée paraît s'être portée réellement sur l'un de ces astres aux allures et aux formes extraordinaires, qui semblent faits pour annoncer les grands événements.

Si nous nous attachons maintenant aux Mages eux-mêmes, remontant au moment où ils sont avertis par l'étoile, notre attention se porte sur un fait qui paraîtrait fort extraordinaire, si on ne connaissait pas les procédés iconographiques de l'art chrétien primitif. Il se plut à établir une connexion entre les trois Mages, et les trois jeunes Hébreux qui refusèrent d'adorer la statue de Nabuchodonosor.

reusement que l'insigne de la Légion d'honneur ; à la forme d'étoile, elle associe celle de croix, tandis que ce dernier insigne, étoile à cinq rayons, porte usuellement le nom de *croix*, sans en avoir la forme.

1. Mozzoni, *Tavole della storia della Chiesa*, p. 77 A, 84 A.

2. Gori, *Thes. vet. dypt.*, T. III, pl. XXXVI.

3. Catherine Emmerich fait, en effet, apparaître la figure d'un enfant dans l'étoile. « Tout d'un coup », dit-elle, « ils (les Mages) furent saisis d'une grande joie quand ils virent « dans la lumière la figure resplendissante d'un enfant. » (*Vie de la sainte Vierge*, p. 386.)

M. de Rossi a démontré ce fait, de manière à ne pas permettre le doute, par la comparaison d'un fragment de sarcophage récemment découvert à Nîmes, avec le sarcophage de Milan, publié par Allegranza, puis avec un sarcophage du Vatican et une peinture du cimetière de Saint-Calixte[1]. Sur les deux premiers de ces monuments, les trois Hébreux qui refusent d'adorer l'image de Nabuchodonosor, placée devant eux en forme de buste, selon la manière ordinaire de la représenter, deviennent simultanément, par un changement à vue, les trois Mages qui s'éloignent de l'idolâtrie pour marcher vers l'étoile, leur annonçant la venue du vrai Dieu; et dans une composition correspondante, on les voit, identiquement les mêmes de type et de costume, offrir leurs présents à ce Dieu nouvellement né. Sur le sarcophage du Vatican et dans la peinture de Saint-Calixte, l'étoile n'apparaît pas dans la scène de la confession des trois Israélites, ce qui pourrait provenir de la négligence des dessinateurs de Bosio; mais sa correspondance avec l'Adoration des Mages ressort de leur opposition symétrique; de plus, dans la peinture, l'identité de type et de costume entre les figurants des deux scènes, est on ne peut mieux marquée.

Quant au sarcophage, il est un de ceux que nous avons signalés comme offrant un des plus remarquables exemples de l'association des deux mystères de la Nativité et de l'Adoration des Mages dans une seule scène. Nous y revenons au moment où nous voyons si singulièrement se manifester la disposition à lier et pour ainsi dire à fondre ensemble, par de pareils procédés, les hommes et les choses, dont on voulait exprimer les rapports selon l'ordre des idées. Nous y revenons pour ne pas laisser supposer que, de cette association, on puisse rien conclure, quant à l'opinion des chrétiens du IVe siècle, relativement à la venue des Mages aussitôt la naissance du Sauveur. La question de fait, ainsi posée, reste tout entière en dehors de la question d'iconographie.

Les Mages, comme les jeunes Hébreux, sont généralement au nombre de trois, « selon l'ancienne tradition de l'Église latine, dit M. l'abbé Martigny, « bien antérieure à saint Léon, à qui on en a quelquefois attribué « l'origine[2]. » Cependant nous avons fait observer précédemment, après M de Rossi, qu'ils n'étaient que deux, ou qu'ils étaient portés à quatre dans quelques peintures des Catacombes; mais on a vu que c'était pour satisfaire un certain besoin de symétrie, et rendre plus d'honneur au groupe de Jésus et de Marie, en le plaçant au centre de la composition : de sorte que ces peintures peuvent être invoquées comme représentant la Vierge-

1. *Bull. d'Arch. chrét.*, juillet-août 1866, p. 63. Allegranza, *Mon. ant. di Milano*, pl. IV. Bosio, *Roma sott.*, p. 63, 279.

2. Martigny, *Dict. des Ant. chrét.*, p. 382.

Mère pour elle-même, tout au moins autant qu'à titre de figurante dans une scène historique [1]. Nous avons annoncé alors que nous publierions



19

La Vierge du cimetière de Sainte-Domitille et les quatre Mages.

la *Vierge du Cimetière de Sainte-Domitille*, accompagnée de ses quatre Mages, et nous tenons maintenant cet engagement.

Ailleurs, la suppression de l'un des Mages paraît motivée uniquement par le défaut d'espace; ainsi dans la mosaïque de Sainte-Marie-Majeure, on n'en voit que deux, mais le troisième est réputé prêt à les suivre par la porte de la ville qui leur a servi d'entrée. Sur quelques fonds de verre de très-petite dimension, le P. Garucci et avant lui Buonarotti ont cru reconnaître un Mage isolé, dans un personnage portant une offrande. Ce personnage, sur l'un de ces petits monuments, est accompagné d'un *volumen* que les interprètes ont pris pour le livre de l'Évangile, destiné à rappeler que les Mages ont été les premiers des Gentils à recevoir la « bonne nouvelle [2]. » Dans l'antiquité primitive, les trois Mages étaient généralement représentés imberbes; au VIe siècle seulement, on les voit avec de la barbe, sur les fioles de Monza et sur la couverture de l'évangéliaire de Metz, maintenant à la Bibliothèque nationale [3]. Depuis, on les a assez indifféremment montrés jeunes ou vieux. La différence de race entre eux semblerait avoir été admise, à Saint-Apollinaire *in Classe* de Ravenne. Ce n'est que postérieurement, qu'on les a représentés d'âges différents; cet usage pourrait s'être régularisé au XIIIe siècle; il est pleinement établi dans les bas-reliefs du chœur de Notre-Dame de Paris, dans les tableaux de Giotto et de Thadée Gaddi, etc. Primitivement aussi, les Mages sont, comme les jeunes Hébreux eux-mêmes, sur les monuments où on les a associés, vêtus d'une courte tunique ceinte, et, par-dessus,

1. De Rossi, *Imagini scelte di Maria Vergine*.

2. Buonarotti, *Frammenti di Vetro*, pl. IX, fig. 3, p. 68. Garucci, *Vetri ornati*, pl. IV, fig. 7, 8, 9, 10, 11.

3. Bibl. nat. (Supp. lat., nos 612-9393.) Labarte, *Arts industriels*, pl. V.

d'une chlamyde ; leur insigne distinctif est surtout le bonnet phrygien [1]. Le premier exemple de la couronne qui lui fut substituée dans la suite, nous est donné par les mosaïques de Saint-Apollinaire-le-Neuf, à Ravenne, c'est-à-dire vers la fin du VIe siècle; les trois Mages y portent aussi le manteau royal. Nous ne croyons pas cependant que la transformation ait été générale alors : l'on retrouve encore les bonnets phrygiens sur le coffre en ivoire du Louvre, attribué au IXe siècle par M. Labarte [2], et dans les fresques de Saint-Urbain, à la *Cafarella* (XIe siècle), dans la Campagne romaine. Les couronnes, au contraire, surmontent les têtes des Mages, au Xe siècle, dans les miniatures du *Ménologe* de Basile et dans celles du *Bénédictional* de saint Œthelwold.

Nous reprenons la série des diverses circonstances de leur histoire où les Mages sont représentés. A Saint-Urbain, outre le tableau de leur Adoration, ils figurent une première fois, observant l'étoile lorsqu'elle leur apparaît. Ce sujet se retrouve hors les conditions qui ont attiré précédemment notre attention, sur un sarcophage du musée d'Arles (n° 121), au-dessous d'une scène de la Nativité, et sur la couverture d'évangéliaire, à Milan.

Les Mages ont été représentés devant Hérode, dans une peinture du cimetière de Sainte-Agnès, découverte en 1847, et sur un sarcophage d'Ancône [3]; ensuite, au Ve siècle, dans la mosaïque de Sainte-Marie-Majeure. Le coffret du Louvre, publié par M. Labarte, en offre un exemple du VIe ou VIIe siècle. Au XIIe, sur la porte de bronze de la cathédrale de Bénévent, on les voit successivement, dans le cours de leur voyage, montés à cheval et guidés par l'étoile, puis en conférence avec Hérode ; leur Adoration vient en troisième lieu, et on les revoit endormis, recevant d'un Ange l'avertissement de s'en aller par un autre chemin [4].

Sur les deux portes contemporaines et de même style, de Pise et de Monreale, on voit aussi la cavalcade des Mages; mais elle est la seule scène où ils soient représentés; on l'a substituée à celle de l'Adoration. Dans les mosaïques de Monreale, la cavalcade reparaît avec cette épigraphe : *Magi videntes stellam in Oriente veniunt in Jerusalem* ; et on les voit considérant l'étoile, qui, sous la forme d'un demi-cercle projetant

1. Les saints martyrs persans Abdon et Sennen sont représentés, dans le cimetière de Pontien, avec un costume fort analogue.

2. Ce monument est le premier où nous ayons lu les noms des Mages : *Melchior*, *Gaspar*, *Balthazar*. Au-dessus de la cavalcade, sur la porte de Monreale (XIIe siècle), on lit : GRPAS, BALDASAR, MELCHIOR.

3. Martigny, *Dict. des Ant. chrét.*, p. 382. Perret, *Catacombes*, T. II, pl. XLVIII. Bartoli, *Sopra un' arca Marmorea*, Torino, 1768.

4. Ciampini, *Vet. mon.*, T. II, pl. IX.

un faisceau lumineux, brille sur leur tête. L'Adoration vient ensuite. Nous sommes au XIII[e] siècle ; à cette époque, parmi les statues de la cathédrale d'Amiens, on remarque sur la paroi latérale de la porte de gauche, à la façade occidentale, quatre statues de rois, qui figurent ces trois princes, prémices des fidèles, et le roi prévaricateur qu'ils viennent consulter. Sous ces quatre statues, est détaillée, en huit médaillons, toute l'histoire des Mages et le massacre des Innocents. Il est à remarquer que, pour exprimer ce qui est dit dans l'Évangile, de leur retour dans leur pays par un autre chemin, on les a représentés l'effectuant par voie de mer, montés dans une barque. Il en est de même dans les fresques du XIV[e] siècle qui ornent une des chapelles de Saint-Pétrone de Bologne, et sur la *predella* du retable sculpté dans la même chapelle. Dans les peintures murales du même siècle qui ornent le chœur de la cathédrale, à Cologne, les trois Mages représentés observant l'étoile, avant leur Adoration, couronnés dans l'une et l'autre scène, reparaissent ensuite avec la crosse et la mitre, recevant de saint Thomas la consécration épiscopale [1]. Thadée Gaddi les montre à genoux, contemplant le divin Enfant qui apparaît dans l'étoile, avant de les amener à Bethléem. Benozzo Gozzoli, dans le siècle suivant, a peint avec beaucoup de développement leur voyage, dans les fresques qui tapissent la chapelle du palais Ricardi, à Florence, leur donnant, et de même à leur nombreuse suite, un aspect tout chevaleresque. Jusqu'au VII[e] siècle et encore dans la période suivante, plus ordinairement, les Mages apparaissent seuls, sans cortége; sur quelques-uns des anciens sarcophages, on a eu soin seulement de laisser paraître à côté d'eux la tête de leurs chevaux, pour dire leur lointain voyage. Au XIII[e] siècle, on leur voit fréquemment au contraire un commencement de suite. Les petits bas-reliefs de Chartres, une miniature provenant du graduel franciscain dont les débris nous sont parvenus, les bas-reliefs de la cathédrale d'Orvieto, etc., nous les montrent accompagnés d'un ou de plusieurs écuyers. Leur suite devient très-nombreuse au XV[e] siècle, et leur voyage est alors représenté avec un grand développement, sur les seconds plans des tableaux consacrés, comme sujet principal, à leur Adoration [2]. Alors cette suite se déploie souvent parmi les sinuosités d'un paysage, comme une immense caravane, et il semble que l'on ait voulu montrer que le monde entier va venir avec eux s'agenouiller aux pieds du Roi qui lui est donné. C'est une manière de rendre ce texte d'Isaie : *Tunc videbis*,

1. Forster, *Mon. de la Peint. en Allemagne*, T. II, p. 49.

2. Les œuvres de Gentile de Fabriano, du Beato Angelico, en offrent des exemples en Italie ; de même, en Flandre, celles des Van Eyck, de Memling, de Roger Van der Veyde.

et affluet, et mirabitur, et dilatabitur cor tuum quando conversa fuerit ad te multitudo maris, fortitudo gentium venerit tibi. Inundatio camelorum operiet te, dromedarii Madian et Epha. Omnes de Saba venient aurum et thus deferentes, et laudem Domino annuntiantes [1]. « Alors vous verrez, vous serez dans une « abondance de joie; votre cœur s'étonnera et se répandra hors de « lui-même, lorsque vous serez comblé des richesses de la mer et « que tout ce qu'il y a de grand dans les nations viendra se donner « à vous. Vous serez inondés par une foule de chameaux, de droma- « daires de Madian, d'Epha. Tous viendront de Saba vous apporter de « l'or et de l'encens et publier les louanges du Seigneur. »

VI.

ADORATION DES MAGES.

Les Mages s'approchent, apportant leurs présents; parmi les très-nombreux monuments des huit premiers siècles où ils sont représentés, il n'y en a peut-être pas un seul où ils ne soient debout : c'est déjà une innovation qu'ils soient inclinés, comme dans les mosaïques de Saint-Apollinaire-le-Neuf, à Ravenne, au VIe siècle; ils le sont très-profondément dans la miniature du *Ménologe* de Basile, au Xe; mais aucun d'eux n'est encore agenouillé. Sur quelques sarcophages on distingue quels sont leurs présents; alors « le premier offre un vase ou une cou- « ronne d'or, le second une espèce de patène qui est supposée contenir « de la myrrhe; le troisième, un vase du même genre, sur lequel est « l'encens façonné en colombe[2]. » En présence de l'Enfant Jésus, il arrive souvent qu'ils se montrent encore l'étoile qui les a guidés. Sur le grand sarcophage du musée de Latran (T. II., pl. VIII), elle est indiquée par celui-ci même d'entre eux qui, arrivé le premier, a déjà offert ses présents au divin Enfant.

Jésus montre, sur ce monument, qu'il les accepte. On pourrait même croire qu'il les bénit, nous l'avons supposé un instant; mais, tout bien examiné, son mouvement ne nous paraît pas très-déterminé, et l'on doit convenir qu'il était selon l'esprit du temps de lui attribuer plutôt un geste d'acceptation bienveillante; celui de la bénédiction sera

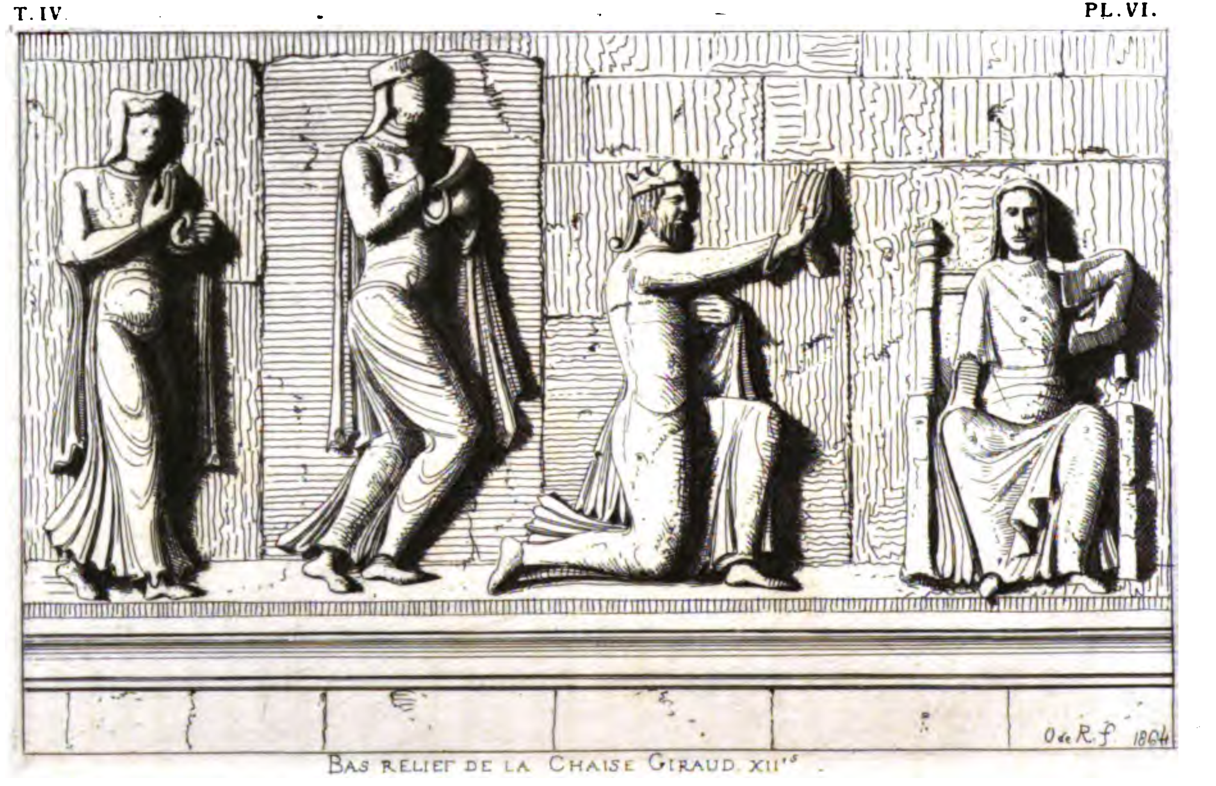
1. Is., LX, 5, 6.

2. Martigny, *Dict. des Ant chrét.* Bosio, *Roma sott.*, p. 287, 289. Nous ne pensons pas qu'on puisse en trouver beaucoup d'autres exemples.

plus habituel dans la première partie du moyen âge; il se manifeste clairement, dans tous les cas, au VIe siècle, sur la couverture d'évangéliaire en ivoire de Milan; on le retrouve aussi sur une des médailles de dévotion publiées par M. de Rossi, et sur une autre médaille qui l'avait été par Mamachi [1]. Mais le plus souvent jusques-là, le soin de faire bon accueil aux Mages est laissé tout entier à Marie, et la peinture du cimetière de Saint-Calixte, publiée par M. l'abbé Martigny, où elle leur tend la main avec bienveillance, Jésus ne faisant aucun mouvement, nous semble être un trait plus caractéristique de la première antiquité. Jésus dit tout par sa seule présence; ou bien Marie fait un mouvement pour le porter en avant, comme sur le sarcophage de Milan, afin de mieux répondre encore à la pieuse intention de ses nobles visiteurs. Si l'on en excepte les monuments primitifs, où l'Adoration des Mages s'associant directement avec la Nativité, ils trouvent Jésus dans sa crèche, ou comme à Sainte-Marie-Majeure, assis sur un trône, la sainte Vierge portant son divin Fils sur ses genoux, elle est elle-même assise sur un siége de même forme que les chaises épiscopales du temps. Joseph l'accompagne quelquefois debout, soit derrière ce siége, soit à ses côtés; il est beaucoup plus fréquent qu'on ne le voie pas jusqu'au XIVe siècle, c'est-à-dire jusqu'à l'époque où l'on entre pleinement dans le cycle des pieuses affections. Il se montre derrière Marie, sous une arcade, dans les bas-reliefs du chœur, à Notre-Dame de Paris, mais nous ne le voyons pas sur notre miniature du graduel franciscain. Un autre motif nous porte à rapprocher ces deux monuments contemporains : c'est le rôle rempli par un Ange. Dans la miniature, il plane au-dessus des Mages, tenant comme sceptre une croix à la main, montrant Jésus de l'autre main; on voit qu'il les a guidés, sans préjudice du rôle rempli par l'étoile qui brille au-dessus du divin Enfant. Or, nous avons dit que, sur le bas-relief, l'étoile était portée par un Ange. Tout en constatant la différence, on voit l'analogie qu'il y a entre ces deux manières de représenter l'intervention angélique. Les Mages sont aussi amenés par un Ange, sur d'autres monuments plus anciens; sur le *Ménologe* de Basile, il marche devant eux et les présente directement à Jésus et à Marie; sur la porte de Bénévent, il vole au-dessus de leur tête et tient lieu de l'étoile.

Nous devons à l'amitié de M. O. de Rochebrune de pouvoir faire connaître cette remarquable composition du XIIe siècle (pl. VI), sculptée à la façade de l'église de Chaise-Giraud, dans notre Vendée, où la sainte Vierge, au lieu de se tourner vers les Mages et de leur présenter

1. *Moulages de la Société d'Arundel*, 4e classe, n° 1. De Rossi, *Bull. d'Arch.*, 1869, mai et juin. Mamachi, *Ant. christ*, T. I, p. 211.



BAS RELIEF DE LA CHAISE GIRAUD XIIe S

ADORATION DES MAGES

son divin Enfant, se retourne vers nous et nous le présente : — nous pouvons le dire, en nous reportant à ce qu'étaient ces saintes images avant d'être brisées. On reconnaît encore le grand sentiment de dignité qui respire en Marie ainsi posée. On remarquera aussi la grandeur du geste avec lequel le premier des Mages semble rendre hommage à son Seigneur suzerain.

Toutes les variétés dans la représentation de l'*Adoration des Mages*, passées en revue jusqu'ici, tendent à exprimer des idées; en arrivant au XIV[e] siècle, nous nous portons vers les petits panneaux de la *Vie de Notre-Seigneur*, peints par Giotto, à *Santa-Croce*, à Florence, maintenant exposés dans la galerie de l'Académie, et nous sentons que nous sommes pleinement entrés dans la phase des démonstrations affectueuses. Le premier des Mages, ayant déposé sa couronne et ses présents aux pieds du divin Enfant, baise ses pieds avec tendresse, et Jésus le caresse. Nous n'avions rien vu de semblable jusque-là; depuis lors, au contraire, dans les fresques de *Santa Croce* et dans les bas-reliefs d'*Or San Michele*, Thadée Gaddi et Orcagna ont également considéré cet échange de baisers et de caresses, comme rendant toute la poésie du sujet. Il en est de même sur un ivoire du Vatican, publié par Gori et datant de la même époque[1]. Dans les bas-reliefs, aussi à peu près contemporains, de la cathédrale d'Orvieto, celui des Mages qui est agenouillé paraît de même baiser les pieds de l'Enfant Jésus, quoique celui-ci, rentrant dans le sentiment de la dignité, lève la main pour le bénir. Jésus bénit aussi, au commencement du siècle suivant, sur la *Predella* de Dom Lorenzo, à la Trinité de Florence; mais d'ailleurs l'inclinaison de sa tête est toute dans le sentiment affectueux, tandis que le Mage, levant la sienne et serrant la main contre sa poitrine, le considère avec autant d'amour que de vénération; les deux autres Mages sont eux-mêmes agenouillés et pénétrés des mêmes sentiments. On retrouve le baiser du pieux adorateur, la caresse du divin Enfant, dans le tableau de Gentile de Fabriano, à l'Académie de Florence, et l'on ne croirait pas qu'il fût possible de rien faire de plus senti dans ce genre de représentation, si on n'avait pas les tableaux du Beato Angelico. Prenons surtout la fresque des cellules de Saint-Marc : comme dans la composition de Gentile di Fabriano, les Mages y sont suivis d'un cortége très-nombreux; mais il est moins fait pour donner l'idée de la multitude, et l'on voit surtout que le peintre angélique a voulu tirer parti de tous ces airs de têtes, pour rendre avec plus de variété les sentiments dont son âme était pénétrée. *Pénétrée*, c'est bien là le mot qui convient, non-seulement aux Mages,

1. Gori, *Thes. vet. dypt*, T. III, pl. XXXVI.

mais à tous ceux qui les suivent; ils ne sont pas seulement recueillis, mais pénétrés : pénétrés d'un si doux mystère, sans grand éclat, sans vive acclamation, le sourire dans les yeux, la joie sur les lèvres. Les plus éloignés considèrent encore l'étoile, les plus rapprochés fixent avec bonheur leurs regards sur le divin Enfant. S'ils sentent si profondément aux approches du sanctuaire, que sera-ce des trois Mages eux-mêmes, qui sont arrivés, on peut le dire, jusqu'au Saint des saints?

Avez-vous vu quelquefois toute la population d'une paroisse, un jour de communion générale, à la fin d'une mission? Toutes les affections ont été détournées des intérêts de la terre, tous les cœurs sont à Dieu, tous s'avancent vers la Table sacrée, sans hâte, sans encombrement, chacun à son tour, d'un désir calme, car la satisfaction en est assurée. Mais à mesure qu'on approche de l'autel, la grâce se fait plus vivement sentir, les visages s'éclairent, ils s'illuminent; les cœurs voudraient palpiter, mais ils sont contenus par le respect; les physionomies n'en ont que plus placides et plus sereines, et les bouches sont presque sans haleine.

Nous avons vu, dans les tableaux précédents, un échange de pieuses tendresses entre Jésus et les Mages; ici, il y a plus que de la tendresse, ou c'est une tendresse de communiant, relevée par un plus grand respect. Le divin Enfant ne bénit pas, ce serait trop donner à la dignité; il n'attend pas la tête du Mage pour la caresser, ce serait trop donner à la familiarité; mais il tend les bras, et l'on comprend mieux qu'il se donne lui-même. Le Mage prêt à baiser ses pieds, ne les baise pas, et l'on comprend ainsi qu'il le possède mieux encore, s'il est possible, par la contemplation.

Dans toutes les *Adorations des Mages* du Beato Angelico, saint Joseph, maintenu dans un rôle subordonné, se fait remarquer cependant par sa douce bonhomie, et, surtout à Cortone, par un air d'honnêteté, nous devrions dire un parfum d'honnêteté vraiment exquis. Et que dire de la sainte Vierge? Le peintre angélique la représente si douce, si simple, si modeste, alors même qu'il se plaît à orner son manteau d'élégantes broderies, comme sur le reliquaire de *Santa Maria Novella*, à Florence, que son rôle se fond, nous ne voudrions pas dire s'efface, dans le ton général du tableau. Il semble qu'elle-même, inspirant son pieux serviteur, là où elle est tout, veuille cependant se faire oublier. On peut dire en effet qu'elle est tout, Jésus étant avec elle, dans l'unité d'un seul groupe; et quand on y pense, on sent que ce rôle presque effacé, — le mot revient malgré nous — est, dans la circonstance, le caractère de sa beauté. Elle est Reine, mais Reine dans une étable pour palais; son siége est toujours simple, et dans la fresque du couvent de Saint-Marc, c'est assise sur le

bât de son âne qu'elle reçoit des rois. Quand on connaît l'esprit du pieux artiste, on ne peut guère douter qu'il n'ait eu dessein de mettre ainsi, sous les yeux de ses frères, une leçon incessante de sainte pauvreté.

Plusieurs *Adorations des Mages* sont données comme provenant de Raphaël; celle des Loges et celle des tapisseries, au Vatican, ont été dessinées sous sa direction; mais y reconnaît-on sa main? Dans quelle mesure même l'empreinte de son génie s'y laisse-t-elle apercevoir? Elles ont sans doute, l'une dans un petit espace, l'autre encore sous le masque d'un mode d'exécution nécessairement inférieur, une grandeur de style, une liberté de mouvement, auquel nul des élèves de Raphaël n'aurait jamais atteint, s'il n'eût été sous l'impulsion du maître. Tous ces hommes jetés à genoux ne sont pas sans produire un effet puissant, effet de vénération, par la simultanéité de leur mouvement. Mais c'est là ce qui peut s'apprendre sans qu'on ait besoin de sentir, et la chute de ces compositions au point de vue des affections de l'âme, est bien grande, si l'on fixe les yeux sur Jésus, Marie et Joseph; c'est-à-dire là où l'on ne peut se passer d'une élévation divine ou presque divine, qu'à force de simplicité pure et naïve. Joseph ne montre plus qu'une curiosité vulgaire, ou bien un ébahissement qui ne l'est pas moins. Et l'Enfant Jésus, grandi sans dignité, et par conséquent sans raison, nu sans pureté enfantine, que fait-il? Il lève ici la jambe, et un Mage la saisit par le milieu sans beaucoup de délicatesse; là, il considère d'un regard qui n'est que curieux, s'il y a quelque belle chose dans le vase précieux qui vient de lui être donné. La sainte Vierge est mieux dans les convenances; si sa pose n'associe pas le charme de la simplicité à celui de la grâce, elle n'est pas trop contournée pour obtenir le mouvement exigé par le goût du jour, et sans lequel une œuvre d'art n'aurait pas été réputée mériter l'attention. Modeste et attentive, son expression peut satisfaire, sans avoir ni beaucoup de profondeur ni une grande élévation.

Cherchant parmi les contemporains de Raphaël ou parmi les artistes des temps postérieurs, on trouve difficilement une *Adoration des Mages* où ils se soient élevés plus haut que les compositions auxquelles est attaché son nom. Il y en eut cependant qui le tentèrent. Se relever par la délicatesse des pieux sentiments, au point de pouvoir rivaliser avec les peintres du XIVe et du XVe siècle, était alors en dehors de toutes les pensées, et plus encore de toutes les habitudes; il était moins difficile d'aspirer à la dignité. Nous citons volontiers les vignettes de Sébastien le Clerc, parce qu'elles montrent assez bien comment on entendait, chez nous, l'iconographie chrétienne au XVIIe siècle. Or, voici de quelle manière cet artiste a conçu l'*Adoration des Mages :* la sainte Vierge est assise,— assise

sur une simple pierre, pour dire l'état de pauvreté de la sainte Famille; mais elle est adossée aux soubassements d'un riche édifice, temple ou palais, qui rappelle les droits de Jésus pour habiter l'un et l'autre. Marie, avec pleine connaissance de sa dignité, le porte en avant pour le présenter à ses illustres visiteurs; le divin Enfant est tout rayonnant de lumière, et il bénit; saint Joseph le montre. Les Mages se prosternent à distance, comme si on avait craint que, plus rapprochés, ils ne fussent pas assez respectueux; et pour dire la lumière d'en haut, l'artiste a essayé de rendre l'effet d'un rayon de soleil jaillissant au travers des nuages.

Ce trait montre l'esprit du temps: on avait la prétention de ne rien dessiner dont la vue ne fût réputée possible dans l'ordre des effets naturels; mais le besoin de dire l'emporte sur les prescriptions d'une véracité trop étroite, et l'édifice au pied duquel se passe la scène, ne saurait être vrai historiquement.

Qui prétendrait atteindre une exactitude plus sérieusement approximative de la réalité des faits, exclurait aujourd'hui ces draperies de fantaisie qui recouvrent les Mages. Rien ne justifie, dans l'histoire, la pratique de ceux qui attribuent aux temps évangéliques et patriarcaux les costumes modernes de l'Orient. Les peuples de ces contrées ont sans doute une singulière ténacité de mœurs; mais ils n'ont pas traversé tant de révolutions sans que bien des choses chez eux-mêmes n'aient changé à la longue. Et l'on aurait, sous ce rapport, des chances de se rapprocher du vrai, en recourant au costume oriental en usage pour les Mages dans l'art chrétien primitif. Quant au théâtre de la scène, à prendre les choses à ce point de vue, si l'on entend à la lettre ces paroles de saint Matthieu: *et intrantes domum*, « et entrant dans la maison [1] », on admettra facilement que la sainte Famille habitait alors un logement modeste, mais plus convenable que l'étable, — du moins l'étable dans son état primitif. Selon Catherine Emmerich, saint Joseph aurait continué d'habiter, jusqu'à la venue des Mages, un lieu si hautement sanctifié, mais après y avoir fait des arrangements que sa profession d'artisan lui avait rendus faciles. L'artiste qui veut entrer dans la réalité des faits, devra surtout se pénétrer de ces paroles: *Gavisi sunt gaudio magno valde*. Si, en revoyant l'étoile, les Mages furent ravis d'une si grande joie, ils en étaient donc tout pénétrés lorsqu'ils s'avancèrent vers Jésus et sa

1. Matth., II, 11. Ayala établit que, probablement, lors de la venue des Mages, la sainte Famille habitait une maison dans la ville de Bethléem. Cependant il ne blâme pas les peintres qui choisissent l'étable pour lieu de la scène.— « Ils font bien », dit-il; « ceux qui choisissent « un lieu plus décent », ajoute-t-il, « font peut-être mieux encore. » (*Pict. christ.*, L. III, cap. III, § 3.)

Mère, et que, se prosternant, ils adorèrent le divin Enfant, *procidentes adoraverunt eum*. Or, nous ne connaissons pas de paroles plus capables d'inspirer un peintre que la description de l'humble sœur de Dulmen: « Quand ils s'avancèrent, » dit-elle, « ils étaient comme ivres de joie « et d'émotion, inondés de la lumière qui remplissait la grotte; et « pourtant il n'y avait là d'autre lumière que la Lumière du monde...... « La sainte Vierge se mit sur son séant (elle était à moitié étendue sur « un tapis, selon l'usage de l'Orient, et l'auge qui servait de berceau à « l'Enfant Jésus, était élevée sur une estrade et couverte aussi d'un tapis), « se voila et prit dans ses bras l'Enfant Jésus, enveloppé dans son large « voile. Mensor [1] s'agenouilla, et, mettant les présents devant lui, il « prononça de touchantes paroles par lesquelles il lui faisait hommage, « en croisant ses mains devant sa poitrine, et inclinant sa tête découverte. Pendant ce temps, Marie avait mis à nu le haut du corps de « l'Enfant, qui regardait d'un air aimable du milieu du voile dont il « était enveloppé. Sa Mère soutenait sa petite tête de l'un de ses bras et « l'entourait de l'autre. Il avait ses petites mains jointes devant sa poitrine, et souvent il les étendait gracieusement autour de lui. »

Admettez, avec le pieux auteur, que les deux autres Mages sont restés à l'entrée de la grotte, attendant respectueusement leur tour; que saint Joseph, après les avoir accueillis amicalement, se charge de les introduire; qu'ils sont revêtus par-dessus leurs vêtements ordinaires, de grands manteaux traînants de soie brute, et vous aurez tous les éléments d'un tableau ravissant, sans vous écarter aucunement des données fournies par le texte sacré.

VII.

MASSACRE DES INNOCENTS.

La Fuite en Égypte précéda nécessairement le Massacre des saints Innocents; après l'avoir fait observer, nous n'en étudierons cependant les représentations qu'en second lieu, afin d'y rattacher sans interruption le peu que nous pourrons dire du séjour dans cette terre d'exil et du retour. Le massacre des Innocents, dans l'ordre d'antiquité des représentations consacrées à ces deux mystères, apparaît d'ailleurs de beaucoup le premier. Au ve siècle, nous en avons pour exemple la mosaïque de Sainte-Marie-Majeure, et probablement le couvercle d'un sarcophage de Saint-Maximin, en Provence [2]; au vi^e, une tablette en ivoire de la Biblio-

1. C. Emmerich nomme les Mages : *Mensor*, *Saïr et Théokéno*.

2. *Mon. de Sainte-Madeleine*, T. I, col. 735. Rostan, *Monuments de Saint-Maximin*, pl. VII.

thèque nationale, et la couverture d'évangéliaire de Milan [1]. La composition de la mosaïque est unique dans son genre, ce qui tendrait à constater son antériorité. Le massacre n'a pas lieu encore, il est seulement ordonné par Hérode, désigné par son nom; et les mères, avec leurs enfants sous leurs bras, sont là présentes : procédé iconographique pour dire quel ordre donne ce roi impie.

Sur les trois autres monuments, la composition est foncièrement la même. Hérode est assis et lève la main; ses sicaires n'égorgent pas les enfants, ils les soulèvent et les précipitent contre terre pour les écraser; les mères éplorées sont par derrière. Nous n'avons pas retrouvé ce mode d'exécution dans la suite, si ce n'est peut-être, autant que la planche de Ciampini permet d'en juger, sur la porte de Bénévent [2]. On observera que, sur le sarcophage, la scène est donnée pour pendant à l'Adoration des Mages, et que, sur la tablette d'ivoire de la Bibliothèque nationale, elle lui est également associée, avec une préférence marquée : ce petit monument n'offrant qu'un troisième sujet, l'Annonciation par laquelle commence la série. Sur l'évangéliaire de Milan, la corrélation s'étend encore à cette même Adoration et à la Nativité, représentées dans la partie supérieure des deux tablettes, et en même temps à la scène de Joseph retrouvant sa coupe dans le sac de Benjamin, qui, avec le massacre des Innocents, occupe la place correspondante dans le bas de chacune d'elles. A Sainte-Marie-Majeure, l'ordre du massacre est aussi présenté comme ayant une grande connexion avec les Mages, c'est le seul sujet qui suive les deux scènes où ils figurent. Il y a évidemment là autre chose que l'idée de la succession historique, et cela semble vouloir dire: cet enfant est votre Roi et le nôtre; vous exercez votre cruauté contre d'autres victimes... lui, vous ne pouvez l'atteindre. Et quant à la correspondance avec un trait de l'histoire de Joseph, elle rappelle Rachel, humainement inconsolable, mais divinement consolée: car ses deux fils, Joseph et Benjamin, apparaissent comme sauvés dans la scène figurative de la coupe retrouvée, de même que Jésus est sauvé lorsque apparaît la scène du Massacre. Rachel, dans cette circonstance, ne serait-elle pas prise pour l'Église?

L'esprit du temps autorise certainement ce mode d'interprétation; nous ne l'appliquerions pas aux monuments des autres périodes. Le Massacre des Innocents se retrouve dans le *Ménologe* de Basile; il s'agit là de célébrer leur fête, c'est le fait qu'on a représenté. Hérode est sur son trône, les enfants sont égorgés, une mère entre en lutte

1. Labarte, *Arts industriels*, pl. IV, V; *Moulages de la Société d'Arundel.*
2. Ciampini, *Vet. mon.*, T. II, pl. IX.

avec les bourreaux. Au XIIe siècle, sur les portes de Pise et de Monreale, les enfants sont aussi égorgés en présence d'Hérode. Il en est de même, très-ordinairement, jusqu'à la fin du XVe siècle[1]. Nous n'en concluons aucunement que ce soit avec la pensée que tous les enfants auraient été amenés devant lui, et que le massacre se serait fait effectivement sous ses yeux ; s'il en était ainsi, comment expliquer la présence des mères? Dans les bas-reliefs du chœur, à Notre-Dame de Paris, on en voit deux qui luttent avec désespoir contre les meurtriers, au pied même du trône, où le tyran est conseillé par deux démons. A Chartres, l'exiguïté de l'espace a fait que l'on a mis en scène seulement une mère, son enfant et un bourreau; la mère inconsolable s'est jetée sur la malheureuse victime immolée.

Le pathétique, c'est ce que l'on recherchait alors dans cette scène; sur ce thème se sont exercés tous ceux qui depuis, en très-grand nombre, se sont efforcés de la rendre. Nous nous arrêterons encore spécialement au Beato Angelico et à Raphaël. Mais comment cette scène de violence et de carnage pouvait-elle convenir au peintre des douces affections? Sous beaucoup de rapports, en effet, elle lui est défavorable; elle met en saillie ce qui lui manquait pour donner avec vérité du mouvement et de l'action à ses personnages, en des situations variées et d'un dessin difficile; mais pour dire ce qui se passe dans le cœur de ces mères, aucun autre pinceau n'a été plus vif et pénétrant, soit que, le crime consommé, elles se jettent sur leur enfant, soit qu'elles le considèrent en désespérées, soit qu'elles luttent encore pour l'arracher à la mort, qui déjà cependant l'a frappé, soit qu'elles s'enfuient avec un vain espoir de le conserver. Nous parlons du tableau qui occupe l'un des panneaux de la *Vie de Notre-Seigneur*, à l'Académie de Florence. On en voit une sorte de réduction dans les livres de chœur de Saint-Marc, peints par Fra Benedetto, frère du peintre angélique; elle est peut-être mieux composée d'ensemble, mais les sentiments n'y sont pas portés à la même intensité. Hérode préside encore à l'exécution, mais avec cette différence que, dans la miniature, il occupe sur son trône presque la moitié de la composition, tandis que, sur le petit tableau, il est rejeté sur une sorte de balcon, au second plan.

Dans une des compositions de Raphaël (on en connaît quatre réputées de lui, sur ce sujet, exécutées en tapisserie ou gravées par Marc Antonio),

1. Dans le *Guide de la Peinture* du mont Athos, il est encore prescrit de faire assister Hérode à l'exécution, mais ce n'est évidemment pas dans l'intention de faire croire que la scène se soit passée matériellement devant lui, puisqu'il est dit, d'autre part, que cette scène doit embrasser des villes et des campagnes. D'après le même *Guide*, Elisabeth doit aussi être représentée portant son fils ; elle s'enfuit ; un soldat la poursuit ; un rocher s'ouvre devant elle, et va la dérober à la cruauté du bourreau (p. 161).

on pourrait croire aussi à une intention de représenter Hérode, parmi les personnages qui se groupent dans une position analogue à la description précédente, sur le devant d'un palais. Tous sont plus ou moins douloureusement impressionnés du spectable horrible qui se déroule sous leurs yeux. Un homme à demi-couché derrière un vase de fleurs, est seulement attentif et curieux ; il n'a aucun insigne de royauté ; il n'a l'air ni assez méchant, ni assez anxieux pour un Hérode tel que Raphaël aurait pu le peindre, et nous ne croyons pas qu'il y ait là d'intention bien déterminée ; c'est un élément de pittoresque et de contraste, et c'est tout ; cependant il y aurait peu de chose à faire dans cette figure, pour la caractériser comme étant celle du sombre ordonnateur du massacre. Il s'agit d'ailleurs d'une tapisserie, dont il ne paraît pas même que Raphaël ait peint le carton ; il n'en aura fait que le premier dessin, et il a dû arriver deux choses dans l'exécution : les expressions tranquilles auront été affaiblies, et les expressions fortes exagérées. Elles le sont en effet dans cette lutte échevelée entre les mères et les bourreaux, et il est facile de voir que le grand maître n'est pas l'auteur de ce qui va chez eux jusqu'à la grimace. Quant au caractère général de l'œuvre, il en assume bien la responsabilité, car nul autre que lui n'aurait su jeter ses acteurs, entremêler ses groupes, avec tant de vigueur et d'entrain ; mais aussi il suscite de l'effroi et de l'horreur plus que de la compassion, ou si l'on veut entrer dans ce sentiment autant qu'il a voulu l'imprimer, et il l'a voulu certainement, il faut prendre quelques figures de mères isolément, les adoucir par la pensée, et faire abstraction du reste de la scène.

Isolez, sur le devant du tableau, la mère inconsolable gémissant sur son cher enfant étendu sans vie sur ses genoux : c'est foncièrement la même que le Beato Angelico avait peinte, et dont Overbeck, dans la suite, a fait le principal motif de son tableau, dans les dessins de la *Vie de Notre-Seigneur*. Le Poussin, pour éviter la confusion et rendre la composition plus pathétique en la rendant plus distincte, a eu recours à ce système d'isolement. Chez lui, le groupe principal ne comprend qu'un bourreau, une mère et un enfant ; l'autre mère éplorée qui occupe le second plan, s'en détache assez pour lui laisser toute la puissance de son effet. Impossible aussi de peindre un massacreur plus décidément impitoyable, de porter plus loin le paroxysme de la passion maternelle, impuissante et blessée à mort. C'est beau comme fureur ; mais la malheureuse a perdu toute sa beauté comme femme, et dans son désespoir il ne lui reste plus qu'à devenir une furie. Ce n'est point là pourtant la pensée qu'un chrétien devait retirer de ces scènes de martyre. Ces enfants occupent une place privilégiée au festin des noces éternelles, tout auprès du divin Agneau, en haine duquel ils furent égorgés. On est fondé à croire qu'alors ils furent éclairés



DESSIN DE ROSSI. GRAVÉ PAR A. FOLI.

FUITE EN ÉGYPTE.

(*Ménologe de Basile.*)

d'un rayon de la grâce divine, et rendirent volontaire le sacrifice imposé à leurs mères. Que l'impression ainsi communiquée à leurs âmes n'ait pu être aperçue que des anges, qu'importe ? puisque c'est celle que nous devons avoir, pourquoi le peintre ne ferait-il pas en sorte de nous la suggérer, pourquoi quelqu'une des mères n'aurait-elle pas fait ce que toutes auraient dû faire : lever les yeux au ciel, pour réclamer de Dieu, non la vengeance, mais la consolation. Et l'on sentirait qu'elle obtient plus qu'elle n'osait demander : la gloire avec le bonheur pour le tendre fruit de ses entrailles.

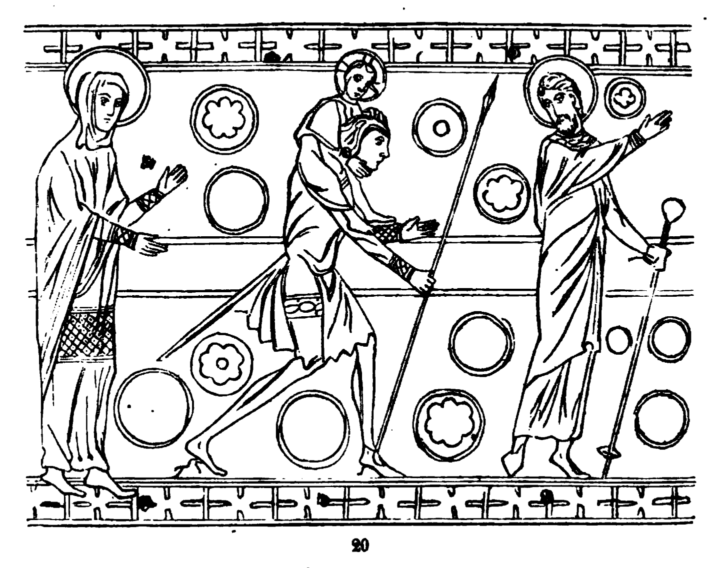
Ces pensées plus chrétiennes nous ramènent au souvenir des autels où les Saints Innocents sont honorés, et nous ne pouvons mieux faire, en nous séparant d'eux afin de suivre dans son exil le divin Enfant pour lequel ils étaient morts, et qui devait mourir pour eux, que d'emprunter à Mme Jameson, ou plutôt à Lady Eastlake, la description du tableau d'autel peint par le Ghirlandajo pour l'église et l'hospice des Innocents, à Florence : « Au centre, la Vierge est assise sur son trône; le Sauveur « enfant, sur ses genoux, jette un doux regard sur les sages de l'Orient, « aux magnifiques figures, à la barbe vénérable, chargés de joyaux, qui « ont déposé leur couronne à ses pieds. A la droite du trône, et un peu en « avant, saint Jean-Baptiste, le patron de Florence, s'est agenouillé, et « il présente un petit Innocent, martyr. A gauche, saint Galbo, le patron « originaire de l'hôpital, lors de sa première fondation, agenouillé lui-« même, en présente un autre. Ces deux enfants sont d'une beauté « exquise, vêtus d'une légère étoffe à demi transparente; ils joignent « leurs petites mains et lèvent les yeux pour les fixer sur l'Enfant Jésus. « Dans la partie inférieure du tableau, on aperçoit une cité et le massa-« cre des Innocents, suffisamment distinct, sans être trop proéminent. Les « anges au-dessus chantent le *Gloria* écrit sur une banderole. » Le même auteur cite aussi un tableau attribué à Cosimo Roselli, mais qui semblerait plutôt de Piero di Cosimo, où, au-dessous du groupe qui représente Marie portant son divin Fils au milieu de la cour céleste, on voit huit des enfants de Bethléem qui se présentent à Jésus, lui montrant les blessures qu'ils ont reçues pour lui ; Jésus, en retour, leur donne sa divine bénédiction.

VIII.

DE LA FUITE EN ÉGYPTE, SELON LES LÉGENDES.

La plus ancienne représentation de la *Fuite en Egypte* que nous puissions citer, serait du VIIIe siècle, s'il était vrai qu'un évangéliaire grec de

la Bibliothèque nationale (grec, 74, in-4°; lat. 4 v°) remonte à cette époque. Nous ne la retrouvons ensuite qu'au xe, dans le *Ménologe* de Basile (pl. VII). L'une et l'autre de ces miniatures offrent une particularité remarquable, que nous retrouvons dans beaucoup de monuments du moyen âge. Jésus, Marie et Joseph ne cheminent pas seuls; ils ont pour compagnon un jeune homme qui les suit, les escorte ou les guide. Au XIe siècle, il les précède à l'entrée d'une porte, dans les peintures de Saint-Urbain, à la *Cafarella*. Au XIIe, on le retrouve derrière eux, sur la porte de bronze de Bénévent. Il se voit sur la mosaïque de la voûte, au baptistère de Florence; dans une miniature du XIIe ou XIIIe siècle, publiée par M. le comte de Bastard, d'après un manuscrit de la Bibliothèque nationale, provenant de l'abbaye de Saint-Germain [1]. Trombelli rapporte l'avoir vu dans une miniature de la bibliothèque de son couvent, à Bologne, qu'il attribue aussi au XIIIe siècle [2]. Nous l'avons observé encore sur deux châsses émaillées de la même époque, l'une au musée de Cluny (n° 2022), l'autre au musée du Vatican. Nous publions la face du couvercle occupée sur celle-ci par la scène dont nous parlons (pl. VIII). Au musée de Cluny, sur une plaque détachée d'une autre châsse de même école et de



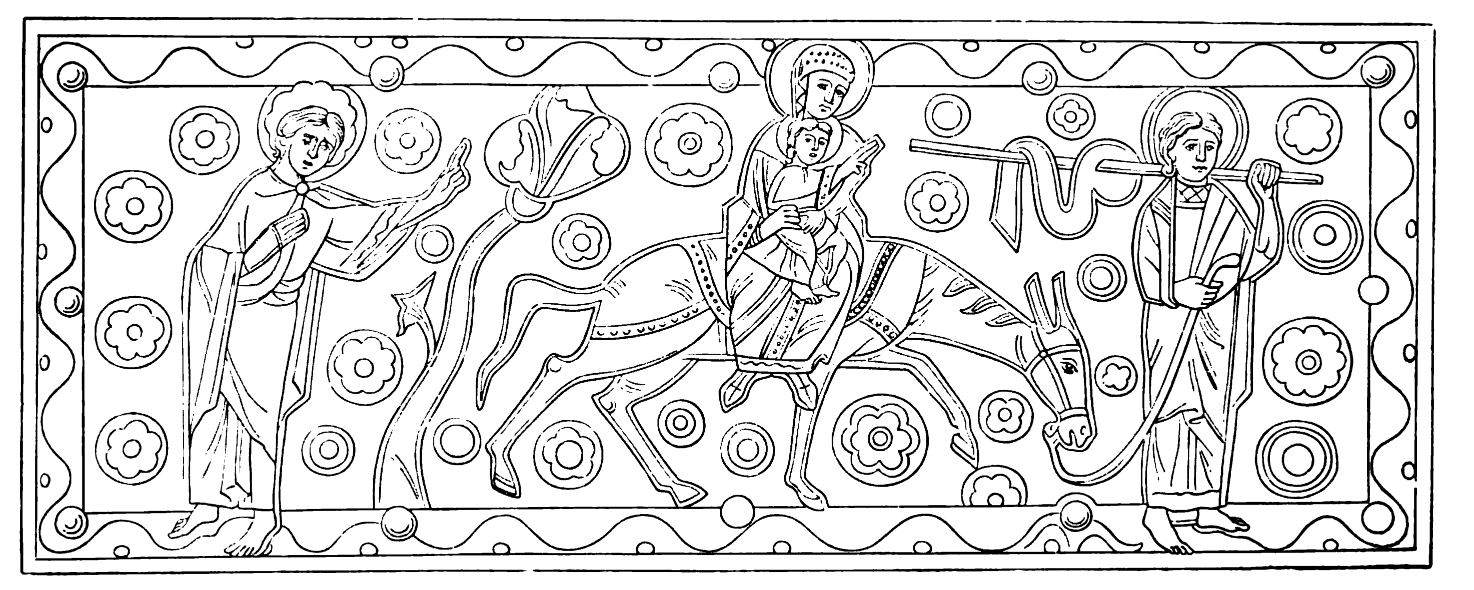
20

Épisode de la Fuite en Égypte. (XIIIe siècle, musée de Cluny)

même époque (n° 981), la scène se dédouble : après avoir vu la sainte Vierge, montée sur l'âne traditionnel, portant l'Enfant Jésus et cheminant

1. D'Agincourt, *Peinture*, pl. XCV ; Ciampini, *Vet. mon.*, T. II, pl. IX ; de Bastard, *Peint. et ornem. des manuscrits*, T. III, pl. 30.

2. Trombelli, *Vita di S. Giuseppe*, Bologna, 1767, p. 39.



DES IN DE ROSSI ET DE P. LE RAT. GRAVÉ PAR Mme C. DUVIVIER.

FUITE EN ÉGYPTE.

(Châsse du XIIIe siècle. Musée du Vatican.)

seule avec saint Joseph, — dans une autre scène que nous publions, et où l'âne ne paraît plus, on retrouve le personnage en question, qui a pris sur ses épaules le divin Enfant pour le porter.

Sur quelques-uns de ces monuments, ce personnage est nimbé, comme on le voit notamment sur la châsse du Vatican et dans les miniatures de l'évangéliaire grec de notre Bibliothèque nationale [1]. De ce nimbe on doit conclure que c'est là un personnage déterminé, que l'on compte au nombre des Saints. Toutes ces données attestent qu'on a voulu ainsi représenter le bon larron. On peut dire qu'il est de tradition que, pendant le voyage, la sainte Famille rencontra des voleurs, qui l'assistèrent ou du moins lui offrirent un gîte, loin de lui faire aucun mal. La variété des circonstances avec lesquelles cette rencontre est rapportée, annonce que les auteurs qui en parlent ne se sont pas copiés, et tend à prouver qu'il y a un fonds commun de vérité sur lequel reposent tous leurs récits. Parmi les Evangiles apocryphes, celui qui est désigné sous le nom d'*Évangile de l'Enfance* est le seul qui en parle. Selon sa version, deux des voleurs, les autres étant endormis, auraient été en différend relativement aux saints voyageurs : l'un, nommé Damachus, aurait voulu les dépouiller ; l'autre, nommé Titus, aurait au contraire donné quarante drachmes à son compagnon pour qu'il les laissât passer sans leur faire aucun mal; dans la suite, Titus aurait été le bon larron, Damachus le mauvais [2]. On voit, dans tous les cas, que nos représentations ne se sont pas conformées à ce récit, mais plutôt à ceux d'après lesquels un des voleurs aurait accueilli Jésus, Marie et Joseph, et les aurait conduits dans sa demeure, pour y passer la nuit. Selon les uns, ce brigand aurait été lui-même le bon larron ; selon les autres, seulement le père de ce saint pénitent. D'après Sianda, un certain Félix Astolphe, auteur d'un livre sur les merveilles de la vie de la sainte Vierge, serait pour la première alternative. Le père du bon larron aurait été le chef des brigands; il aurait eu un enfant estropié qui aurait été guéri avec l'eau d'une fontaine où la sainte Vierge aurait lavé l'Enfant Jésus; saint Anselme aurait admis cette tradition, du moins dans sa généralité [3]. M. l'abbé Orsini rapporte l'épisode de l'hospitalité

1. Nous publions plus loin, d'après ce manuscrit, non pas la scène de la *Fuite en Egypte*, mais la scène du *Retour d'Egypte*, où notre personnage reparaît, comme pour protéger encore la sainte Famille, et où de même il est nimbé.

2. G. Brunet, *Les Évangiles apocryphes; Évangile de l'Enfance*, cap. XXIII. D'après un autre Évangile apocryphe dit *de Nicodème*, qui ne parle des deux larrons que lors du Crucifiement, ils se seraient nommés *Dismas* et *Gestás*. Ces noms, surtout celui de Dismas pour le bon Larron, sont bien plus souvent admis. On leur a encore donné d'autres noms. Il y a eu des églises dédiées sous le nom de *Saint-Dismas*. Sandini, *Hist. fam. sac.*, p. 196.

3. Sianda, *Vita della Matre di Dio*, etc. Rome, 1719, p. 202.

donnée par le chef des brigands; il croit la légende foncièrement authentique, mais il ne parle pas de l'enfant guéri, et il rejette ou à peu près, comme une broderie surajoutée, l'application de cette histoire au bon larron [1]. Catherine Emmerich l'admet, au contraire, en faisant de lui l'enfant guéri, non pas qu'il fût estropié, mais parce qu'il était lépreux [2]. C'en est assez pour nous qui avons seulement à montrer sur quels fondements on peut croire que, notre personnage étant nimbé, on en a fait le bon larron lui-même, tandis que, ne l'étant pas, on peut indifféremment lui faire l'application de toutes les versions de la légende. Sur le devant d'autel en argent ciselé de la cathédrale de *Cità di Castello* (XII° siècle), publié par d'Agincourt, on a voulu, paraîtrait-il, représenter toute la bande de voleurs [3]. Ils sont armés de hallebardes, et leur chef paraît s'entretenir avec saint Joseph. Ce chef serait différent du jeune homme ordinaire, car il semble que l'on doit reconnaître celui-ci derrière le saint patriarche. Au XIV° siècle, dans les fresques de l'Arena, à Padoue, outre le jeune homme, qui cette fois a pris l'âne par la bride et paraît s'entretenir avec saint Joseph, Giotto a encore représenté trois autres personnages venant à la suite du cortége; et de plus un Ange, planant au-dessus, veille sur les saints voyageurs. Si donc Mme Jameson a pu dire que la rencontre de la sainte Famille par les voleurs n'a été que rarement traitée comme sujet artistique, il faut l'entendre seulement des temps modernes, puisqu'au contraire nous venons de constater que l'assistance du voleur avait été anciennement un élément habituel dans la représentation de ce mystère. Le même auteur cite ensuite deux tableaux qui rentrent dans les conditions dont elle veut parler : l'un peint à fresque par Giovanni di San Giovanni (1590-1636), et transporté à l'Académie de Florence, l'autre de Zuccaro (1529-1566), qu'elle a publié. On y voit près de Marie aidée par saint Joseph à descendre de son âne, le brigand, une hallebarde à la main; sa femme et son enfant regardent à une fenêtre [4].

1. Orsini, *Histoire de la Mère de Dieu*, Paris, 1837, p. 226 note, p. 597. Cet épisode se serait passé près de Ramla, selon la tradition locale. On montre encore les ruines de la forteresse du bandit, transformé en seigneur féodal par les Croisés.

2. *Vie de la sainte Vierge*, p. 465. Selon cette version, l'Enfant Jésus n'aurait pas été lavé à la fontaine, mais dans la maison. Marie semblerait avoir lavé son divin Fils pour se conformer à l'usage commun : l'eau qui lui aurait servi, destinée à guérir le petit lépreux, aurait été plus limpide qu'auparavant.

3. D'Agincourt, *Sculpture*, pl. XXI, 13.

4. *Legends of the Madonna*, p. 35. Mme Jameson cite une autre légende, d'après laquelle les satellites d'Hérode, poursuivant la sainte Famille, auraient été arrêtés par un champ de blé dont on faisait la moisson, et qui aurait poussé et mûri dans l'espace de quelques instants, pour donner le change. L'auteur décrit un tableau de Memling et en publie un autre du Pinturicchio, qui se rapportent à ce prétendu miracle.

Nous ne parlerions pas de ces compositions tout accidentelles, si elles ne se rattachaient, sous une physionomie très-différente, à une pratique autrefois assez invétérée pour qu'elle soit encore consignée dans le *Guide de la peinture* du mont Athos. Voici en effet comment il veut que l'on représente la *Fuite en Égypte* : « Montagnes ; la sainte Vierge, assise « sur un âne avec l'Enfant, regarde derrière elle Joseph portant un bâton « et son manteau sur l'épaule. Un jeune homme conduit un âne chargé « d'une corbeille de jonc; il regarde la Vierge qui est derrière lui. Au« devant, une ville et les idoles tombant par-dessus les murs [1]. » Cette circonstance, d'ailleurs, d'un second âne conduit par le jeune homme, est toute nouvelle et inusitée pour nous; elle se rattache probablement à d'autres versions de la légende, que nous ignorons.

Quelquefois, c'est un Ange qui accompagne les saints exilés; on en voit un exemple publié par d'Agincourt, dans des peintures murales du XIVe siècle, à Subiaco [2]; quelquefois aussi c'est une femme, comme on le voit sur la *Predella* de la Trinité, à Florence, peinte par Dom Lorenzo; nous serions porté à croire que c'est une dérivation de la légende du voleur, les compositions où il figure ayant pu, au XIVe et au XVe siècle, cesser d'être généralement comprises.

Il est de tradition plus générale que, pendant la fuite de la sainte Famille, un palmier s'abaissa devant l'Enfant Jésus, pour permettre à Joseph d'en cueillir les fruits ; cet arbre figure souvent dans les monuments du moyen âge : on le voit notamment sur notre fragment de châsse émaillée, et il contribue à déterminer le ton de la composition, comme réunissant le souvenir des principales circonstances du voyage. Un autre élément de représentation non moins fréquemment admis est la chute des idoles à l'arrivée en Egypte; mais précisément parce qu'il se rapporte à cette arrivée, et que l'on peut la distinguer du voyage lui-même, on en a fait quelquefois deux scènes distinctes; on a pu aussi comprendre dans l'idée du voyage, celle de son terme, et les réunir. Dans les bas-reliefs du chœur, à Notre-Dame de Paris, on voit le palmier derrière le groupe sacré, et en avant, à une distance et avec des dimensions assez réduites pour que l'on puisse croire à l'idée d'un lointain, les idoles qui tombent. Dans la miniature du *Ménologe* de Basile (pl. VII), on ne voit point tomber les idoles, mais l'idée de l'arrivée est rendue par la personnification de la ville d'Héliopolis qui accueille, à l'entrée de ses murs. les saints voyageurs. Sur un des chapiteaux de l'abbaye de Saint-Benoît-sur-Loire [3] (XIIe siècle), on a représenté la Fuite en Egypte sous un tout

1. *Manuel d'Iconog.; Guide de la Peinture*, p 1[illegible]0.
2. D'Agincourt, *Peinture*, pl. CXXVI.
3. *Hist. de Saint-Benoît-sur-Loire*, par M. l'abbé Rocher. Orléans, 1865, p. 417, pl. XIV.

autre aspect; on lui a appliqué l'idée de la fuite de la femme merveilleuse de l'Apocalypse, et l'on voit en arrière de l'âne, qui porte Marie et son divin Fils, et que saint Joseph conduit par la bride, saint Michel qui terrasse le dragon, et en avant un satellite, ou Hérode lui-même, armé d'un glaive, et tenant un sceptre qui les menace vainement.

IX.

LA FUITE EN ÉGYPTE, SELON LA PIÉTÉ ET L'IMAGINATION.

La légende du voleur est trop incertaine, et aujourd'hui trop peu connue, pour qu'en nous y attachant, nous ayons eu d'autre intention que de faciliter l'intelligence des anciennes représentations de la Fuite en Égypte. Nous ne saurions conseiller de les imiter en ce point, quand il suffit des trois acteurs essentiels de cette scène, Jésus, Marie et Joseph, pour en rendre tout le charme. Nous disons trois acteurs, et cependant il est un quatrième, qui, dans son humble rôle, ne doit pas être oublié, quand on voit tout le parti que les artistes chrétiens ont su en tirer. Voyez l'âne qui porte Jésus et Marie, sur notre couvercle de châsse (pl. VIII); comme il se prête de bonne grâce à sa mission, comme il marche courageusement où le divin Maître l'appelle! On objectera sans doute, si l'on considère les conditions d'imitation naturelle, que ses mouvements et ceux de saint Joseph ne sont pas proportionnés : l'âne va trop vite et le saint conducteur trop doucement; aussi ne faisnos-nous valoir, dans la circonstance, que l'entrain du bon animal, comme exprimant une promptitude d'obéissance qui s'applique, on le sent, au groupe tout entier. Dans la miniature du Ménologe grec, où les mouvements sont mieux harmonisés, le même sentiment peut s'apercevoir, mais il n'est pas aussi vivement rendu. On remarquera d'ailleurs sur ces deux monuments, que l'Enfant Jésus, tout en subissant les humiliations de la fuite et les douleurs de l'exil, montre cependant qu'il est Dieu, car il bénit, et dans la miniature il porte de plus le volume symbolique. Sur la *Predella* de Dom Lorenzo, à la Trinité de Florence, l'ère de la dignité ayant fait place à celle des pieuses affections, le divin Enfant est serré avec tendresse par sa très-sainte Mère, et leur monture, entrant elle-même dans un pareil sentiment, est moins occupée de sa marche, et incline la tête pour jeter un œil de complaisance sur son précieux fardeau.

Mais c'est encore le Beato Angelico qui va nous offrir le chef-d'œuvre du genre; son âne aussi, dans le tableau de la *Vie de Notre-Seigneur*, à l'Académie de Florence, a un clignotement de l'œil qui le reporte vers

Jésus; mais, en même temps, il marche, parce qu'il a reçu l'ordre de marcher; il n'a besoin ni de lien, ni de guide; il va où il doit aller, il va, et ne va pas trop vite; saint Joseph peut le suivre, en soutenant son pas sans avoir besoin de le hâter, et l'humble créature contribue bien sérieusement à donner à tout le tableau ce doux air d'abandon à des ordres divins, dont une teinte de tristesse sur le visage de Marie et de Joseph fait apercevoir la rigueur, sans rien ôter aux saints personnages de leur ineffable sérénité. Marie, là encore, serre Jésus contre son sein, elle appuie sa joue contre sa joue; Joseph les suit, l'œil en avant, où Dieu l'appelle, chargé d'un modeste bagage : moyen plus sûr de dire sa pauvreté que s'il n'avait rien à porter, car alors on pourrait lui supposer ailleurs d'autres ressources. Et Jésus ne bénit plus de la main, il est trop un enfant pour rien faire; ses mains mêmes sont enveloppées dans ses langes; il n'est plus à lui, il est tout à qui le porte, mais son œil enfantin est si doux, qu'il nous bénit du regard, on peut le dire, autant qu'il sourit à la volonté de son Père céleste, autant qu'il sympathise aux légitimes tristesses de sa tendre Mère.

Cette composition est vraie, elle est gracieuse dans son caractère éminemment pieux, et, sous son voile de mélancolie, elle porte au sourire par sa fraîcheur. Scène riante et fraîche, au point d'en exclure tout pénible souvenir : telle on fera volontiers la *Fuite en Égypte* quand on la voudra dramatique et pittoresque, à partir du XVIe siècle. Les artistes jouent alors des variantes sur ce thème : le voyage d'une jeune mère avec un joli enfant, voyage dont les Anges et la nature entière viennent transformer toutes les amertumes en joyeuses pastorales. Nous en voyons déjà un exemple, sur un ton placide encore, dans les vitraux de Sainte-Marie-du-Peuple, à Rome, peints par frère Guillaume de Marseille, sous le pontificat de Jules II. L'enfant paraît avoir cinq ou six ans; il est monté seul sur l'âne, et la mère tend la main, prête à le soutenir au besoin; saint Joseph le considère avec complaisance; l'âne, laissé à la liberté de ses allures, s'est arrêté et broute les larges feuilles d'une plante qui se rencontre à sa portée; rien ne presse : on dirait une heureuse famille en partie de campagne; et les deux jolis Anges chargés de fruits, qui l'accompagnent, peuvent être pris pour ses serviteurs ordinaires. Cette composition cependant, à défaut d'autre élévation, est empreinte d'un vrai sentiment de piété, qui tient à la suavité de tous les visages. C'est un acheminement vers celles qui ont tout à fait pour sujet une halte ou un repos fictif sous un ombrage, comme il n'y en a pas entre la Palestine et l'Égypte. Mme Jameson donne pour exemple un tableau de Vandyck, où, tandis que Jésus, sur les genoux de sa Mère, joue avec elle, sous l'abri d'un arbre, de petits Anges tout nus comme l'Enfant Jésus lui-

même, dansent une ronde et gambadent tout autour. D'autres de ces enfants ailés sont suspendus sur les branches de l'arbre, et jouent avec des oiseaux, qui eux-mêmes sont venus prendre part à la joie commune. Joseph est l'heureux spectateur de cette scène, à laquelle on ne peut refuser d'avoir de la grâce.

En admettant que l'on entre dans cette voie de fantaisie, que nous ne pouvons appeler que semi-pieuse, nous aimons mieux les deux petits tableaux de l'Albane, au Louvre (nos 4 et 5 des Écoles italiennes); il a mis plus de pureté dans le type des Anges, et moins d'enfantillage dans leur caractère: ils rendent de petits services aux saints voyageurs. Dans le premier tableau, l'un d'eux fait boire l'âne, deux autres viennent offrir des corbeilles de fleurs; et Joseph, suspendant une lecture, se plaît à les regarder. Dans le second, ils apportent des fruits; l'un d'eux abaisse une branche pour que Marie puisse elle-même y cueillir; Joseph, cette fois, demeure chargé de conduire l'âne à l'abreuvoir. Ce sont là de ces jeux brodés sur le sujet évangélique, qui n'en rendent ni la substance, ni aucune circonstance probable, et pour lesquels Ayala, s'appuyant sur le cardinal G. Paleotti, nous semblerait cependant trop sévère : « Ils (les peintres) peignent, dit-il, la sainte Mère de Dieu pui« sant de l'eau à une fontaine pour en désaltérer son Fils; Joseph cueil« lant les fruits d'un arbre, pour les offrir aussi au divin Enfant. Ce sont « là des jeux puérils, et on dirait presque ridicules[1]. » Ayant admis que l'art chrétien pouvait avoir ses *tableaux de genre*, il ne nous déplaît pas de les voir orner les salons et les musées; mais on comprend qu'ils ne sont nullement de ceux dont nous conseillerions l'imitation à l'artiste qui veut entrer au cœur de son sujet, et dont les œuvres doivent approcher du sanctuaire.

Il sera mieux, quand on voudra se faire l'interprète sérieux des livres sacrés, de s'en tenir, selon l'observation du même auteur, à la pratique généralement admise : Marie montée sur l'âne traditionnel, et portant Jésus dans ses bras; Joseph à côté d'eux, ou tenant l'animal par ses liens, ou le laissant aller librement. Au point de vue des vraisemblances, on ne pourrait guère admettre que, pendant le cours du voyage, Joseph ait porté l'Enfant Jésus. On le voit cependant chargé de ce précieux fardeau, sur la porte de Bénévent, et sur le devant d'autel de *Cità di Castello;* Marie est seule sur l'âne. Aurait-on alors (XIIe siècle) attaché une idée à cette situation? Il est certain que plus

1. *Pictor christ.*, L. III, cap. v, § 3. Ayala admet, au contraire, comme fondée sur des traditions sérieuses, la chute des idoles lors de l'entrée en Egypte, et l'histoire de l'arbre qui se serait miraculeusement incliné, pour permettre de cueillir ses fruits.

anciennement encore, dans l'évangéliaire grec de la Bibliothèque nationale, Joseph porte l'Enfant, comme on le voit dans la miniature que nous publions ci-après, avec cette particularité, que le divin Enfant apparaît comme noyé dans son nimbe.

Ces exemples nous reportent bien loin en arrière; ce n'est au contraire qu'en des temps tout à fait modernes que nous trouvons Marie marchant, chargée de l'Enfant Jésus. L'âne même disparaît dans un tableau du Guide, reproduit par Mme Jameson; mais ce n'est pas le plus ordinaire; il porte les bagages dans les estampes du P. de Natalis, et dans un tableau de Van der Werf, au musée de La Haye. Dans ce tableau, saint Joseph est si vieux, que, loin de pouvoir être d'aucun secours pour sa très-sainte Épouse, c'est elle qui l'aide à passer un ruisseau. L'on dit, pour excuser le peintre, qu'il avait fait ce tableau pour sa fille, et avait voulu rappeler qu'elle était le soutien de sa vieillesse. Avec de semblables pensées, on s'éloigne bien de Jésus, de Marie, de Joseph, et de la Fuite en Egypte. Le Poussin, Luca Giordano, Ténier, n'ont cherché non plus ni l'idée, ni le vraisemblable, mais le pittoresque, en supposant un passage en bateau. Louis Carrache, avant eux, en avait donné l'exemple, et s'était élevé plus haut qu'on ne l'en croirait susceptible, à juger d'après la plupart de ses œuvres. Le tableau auquel s'applique notre observation, connu sous le nom de la *Barchetta*, a été publié par l'*Ape italiana*. Ce qui relève surtout cette composition, c'est son caractère placide. Il pourrait suffire de faire tenir par un Ange le mât de la barque, pour donner à comprendre quels sont les passagers; mais on ne le sentirait pas si bien dans son cœur, si les personnages, fussent-ils venus du ciel, s'agitaient si peu que ce fût: ils vous ôteraient le recueillement, et ce recueillement vous est nécessaire pour que vous vous attachiez à Jésus, à Marie, à Joseph, groupés ensemble dans un sentiment doux et mélancolique. Puis, la barque vogue sur les flots paisibles d'un large fleuve, dont le cours s'étend à perte de vue: le geste du divin Enfant dirige la pensée vers leur perpective mystérieuse; et toute la poésie, tout le symbolisme qui s'attache à ces figures de la barque, des eaux, du lointain, du passage, appliquées à Jésus, vous reviennent à la mémoire, vous pénètrent et vous charment. Nous n'avons pas vu le tableau, nous ne savons s'il se trouve encore dans la collection Malvezzo-Bonfiglioli, à Bologne; mais, d'après ce que nous en savons, ayant été trop forcé de couleurs tendant au relief, et qui ont poussé au noir, son impression serait moins favorable que celle de la simple gravure au trait placée sous nos yeux. Nous le disons à dessein, afin de faire comprendre de plus en plus que les effets les plus profonds sont souvent obtenus grâce à la plus grande sobriété des moyens. Ce tableau, pour être tout

ce qu'il devait être, aurait besoin du coloris frais et limpide de Raphaël, dans sa première manière. Il nous a ramené d'ailleurs, à certains égards, dans la région des idées. Quant à la vraisemblance historique, au contraire, il ne nous en a pas rapproché. Si c'est la matière d'un reproche, ce sera aussi un motif de justification pour l'âge de cinq à six ans qu'il attribue lui-même à Jésus, et nous y trouverons un motif d'éloge, le divin Enfant étant vêtu comme il doit l'être. Quant à la composition du Poussin, reproduite par Mme Jameson, et à laquelle nous avons fait allusion, notre grand peintre, s'étant cru de même permis d'avancer Jésus en âge, plus que ne le comporte la réalité historique, s'est ôté toute excuse pour l'avoir représenté entièrement nu. Le Poussin aurait-il donc voulu traiter un pareil sujet en dehors de tout sentiment religieux? mais non : voici des Anges qui tiennent la croix suspendue en l'air; et Jésus, tandis que saint Joseph le soulève pour le mettre dans la barque, porte toute son attention vers cette croix, et lui tend les bras. C'est dit, mais ce n'est pas senti, et la faute en est moins à l'artiste éminent que nous nous permettons de critiquer, qu'au milieu artistique où il avait été élevé. A force de vouloir être vivant, large, expressif, on ne rendait plus que des expressions superficielles, et l'on n'exprimait plus que des vérités de second ordre; comment trouver là, en effet, soit la vérité historique, soit un vif sentiment du mystère?

Mme Jameson cite une *Fuite en Égypte* de Gaudenzio Ferrari, dans l'église des Franciscains, à Varallo, comme la plus belle qu'elle ait jamais vue. Le tableau se réduit pourtant à ces données simples : Marie sur l'âne, portant Jésus; Joseph avec eux. Il n'en faut pas davantage pour dire tout ce que l'on peut penser de mieux, soit du fait, soit du mystère. On a aussi un joli tableau de Murillo, composé avec ces seuls éléments; ses types ne sont pas trop voisins du vulgaire, et il a mis là toute la saveur de ses meilleures œuvres. Néanmoins, toutes les comparaisons ne font que nous faire sentir de plus en plus le prix du bijou de Fra Angelico.

Le *Retour d'Egypte* a aussi été l'objet de quelques représentations; nous en publions une empruntée à l'évangéliaire grec de la Bibliothèque nationale (n° 74, fol. 5), que nous avons précédemment cité. Dans cette petite miniature très-fine, l'Enfant Jésus, porté sur les épaules de saint Joseph, et disparaissant en partie derrière son nimbe, est mieux dessiné que dans notre vignette; on voit le bon larron reparaître pour assister la sainte Famille dans son nouveau voyage, et la Palestine personnifiée se présente en avant pour l'accueillir, comme le faisait précédemment la ville d'Héliopolis. Sur la tour laissée derrière la scène

que nous publions, on voit un Ange qui avertit saint Joseph de partir.



21

Retour d'Egypte. (Miniature grecque de la Bibliothèque nationale.)

X.

DISPUTE PARMI LES DOCTEURS.

Revenus à Nazareth après leur retour d'Egypte, Jésus, Marie et Joseph y vécurent paisiblement, jusqu'à l'époque où le divin Enfant, ayant atteint sa douzième année, se sépara momentanément de ses saints parents pour aller dans le Temple s'occuper, comme il le dit lui-même, de ce qui regardait le service de son Père céleste, et préluder ainsi à sa vie publique.

Il est fréquent, sur les sarcophages et sur d'autres monuments des IVe, Ve et VIe siècles, que Jésus jeune et imberbe soit représenté au milieu de plusieurs graves personnages, rangés de chaque côté de lui. Beaucoup d'interprètes de ces monuments ont jugé qu'on avait voulu ainsi rappeler son séjour dans le Temple, au milieu des docteurs de l'ancienne loi; cette intention est possible, elle est même, dans un sens, assez probable; mais il faut l'entendre de l'idée attachée au fait, plutôt qu'à la représentation du fait lui-même, et les docteurs qui accompagnent Celui de qui émane toute science sacrée, sont bien plutôt les vrais docteurs, c'est-à-dire les Apôtres, que ces scribes judaïques, qui avaient perdu en grande partie le sens des livres dont ils prétendaient donner l'explication. On dirait aussi que, dans ces monuments, Jésus n'a nullement l'aspect d'un enfant de douze ans, mais plutôt celui d'un jeune homme de dix-huit

à vingt ans, c'est-à-dire le type de l'immortelle jeunesse, qu'on lui attribuait souvent alors, avec une idée symbolique complétement en dehors de toute circonstance relative au fait historique dont il s'agit. Mais il faut convenir qu'en obéissant au même esprit, on arrivait facilement au procédé inverse, c'est-à-dire qu'on grandissait Jésus enfant, avec la pensée qu'en lui, quel que fût l'âge où on le prît, était toujours la plénitude de la sagesse. Nous n'excluons donc pas l'idée qu'on ait voulu rappeler ce qui s'était passé dans le Temple, lorsque Jésus, encore enfant, avait montré qu'il était le Sage des sages et le Docteur des docteurs. Nous sommes d'autant plus porté à l'accepter, au contraire, qu'à presque toutes les époques, les artistes, dominés par la signification du fait, se sont toujours affranchis de toute obligation d'en rendre les circonstances avec vraisemblance. Ils ont fait asseoir le divin Enfant sur un siége d'honneur, souvent sur un trône, lui donnant à présider l'assemblée, où il n'avait en réalité montré sa supériorité toute divine que par l'ineffable sagesse de ses questions et de ses réponses, restant d'ailleurs extérieurement dans le rôle subordonné qui convient à un enfant vis-à-vis de ses maîtres.

Parmi les exceptions, doit-on compter la mosaïque de Sainte-Marie-Majeure, c'est-à-dire le plus ancien monument où la *Dispute parmi les docteurs* ait été franchement représentée comme fait? Nous disons qu'elle y est représentée; ne devrions-nous pas dire plutôt qu'elle y est seulement rappelée? Le divin Enfant, en effet, loin de présider l'assemblée des docteurs, n'est pas même au milieu d'eux: ils s'avancent d'un côté; lui paraît s'avancer de l'autre, accompagné de deux Anges. Comme il est suivi de la sainte Vierge et de saint Joseph, et d'un troisième Ange, on pourrait croire qu'il arrive avec eux et en même temps qu'eux, ce qui serait tout à fait contraire à la réalité du fait, sans rien laisser apercevoir qui se rapporte à une vérité d'un autre genre, prise dans l'ordre des idées. N'y a-t-il là qu'une maladresse de composition? Nous aurions été d'abord porté à le croire, mais tout bien considéré, il se pourrait que, l'Ange le plus en avant présentant le divin Enfant aux docteurs, on eût voulu que son geste et la scène tout entière pussent se traduire en ces termes: Voilà votre Docteur à vous-même, le vrai Docteur! Alors on comprendrait que Marie et Joseph, venant à sa suite, pussent représenter tous ceux qui participent à la science du salut qu'il est venu apporter en ce monde : ce qui n'empêcherait pas qu'on ait voulu aussi rappeler le fait qui se réalisa lorsque, après l'avoir cherché, ils le retrouvèrent dans le Temple.

Si jamais on avait été incliné à rechercher quelles pouvaient être vraisemblablement la fonction et l'attitude réelles de Jésus devant les docteurs, pour le représenter en conséquence, ce serait lorsque ce sujet

tenait sa place dans une série de représentations historiques. Or, il n'en est rien; sur la porte de bronze de Bénévent (XIIe siècle), comme dans les mosaïques de Monreale (XIIIe siècle), le Sauveur, grandi fort au-dessus de son âge réel, se montre assis au milieu des docteurs, sur un siége plus élevé, et il préside l'assemblée. Sur le devant du tableau, Marie n'en apparaît pas moins à sa recherche; elle est seule, sans saint Joseph. Il faut attribuer cette particularité uniquement aux conditions d'espace et au caractère concentré de la composition. Elle intervient de même seule sur les bas-reliefs du chœur, à Notre-Dame de Paris, postérieurs aux mosaïques de Monreale, quoique du même siècle. Ce monument nous offre, d'ailleurs, un des rares exemples de la représentation du fait, conformément à ses circonstances probables. Deux docteurs sont assis, et Jésus est debout devant eux; sa taille est, tout contrairement à ce que nous venons d'observer, à proportion fort inférieure à celle d'un enfant de douze ans; il parle et argumente, son geste le témoigne; l'un des docteurs le regarde étonné, et l'autre réfléchit sur la sagesse de ses réponses; c'est aussi avec un sentiment d'admiration que la sainte Vierge est représentée. Dans les petits bas-reliefs de Chartres, on a seulement mis en scène les deux voyages, l'aller à Jérusalem, et le retour après que Jésus fut retrouvé.

Nous avons deux tableaux de Giotto sur la Dispute dans le Temple; dans l'un et l'autre, Jésus reçoit les honneurs de la position, mais pas d'une manière aussi accentuée qu'à Bénévent et à Monreale. Sur l'un des panneaux de l'ancienne armoire de la sacristie de *Santa Croce*, représentant la vie de Notre-Seigneur, maintenant à l'Académie de Florence, il est assis sur un siége beaucoup plus élevé que les docteurs; il a quinze ans, plutôt que douze; mais il est placé latéralement, et il fait l'effet d'un jeune prédicateur qui enseigne avec l'autorité de la parole divine, plutôt qu'il n'apparaît comme exerçant une présidence. Cette idée-ci l'emporte dans les fresques de l'Arena de Padoue, quoique son siége ne s'élève pas au-dessus du niveau commun; mais il occupe le milieu de l'édifice, avec les docteurs rangés à ses côtés, et c'est lui encore qui parle, eux qui écoutent. Le Beato Angelico a adopté la même disposition sur le panneau de l'armoire de sacristie, où, à l'exemple de Giotto, il avait représenté la *Vie de Notre-Seigneur*. Ce qui le distingue comme toujours, quoique ce tableau ne soit pas un de ses meilleurs, c'est le sentiment doux et pieux de son âme, qui se répand dans celle de tous les assistants; les docteurs ne sont pas dans l'étonnement, mais ils sont surtout touchés. Dans ces différents tableaux, on voit arriver Marie et Joseph, et la joie qu'ils éprouvent de retrouver Jésus est contenue par un pieux respect et une douce admiration.

Le Pinturicchio, dans une des fresques, maintenant détruites, qui ornaient le cloître de Sainte-Marie-du-Peuple, à Rome, avait représenté un Enfant Jésus au milieu des docteurs, qui nous paraît avoir été, d'après les gravures qui en sont restées, le chef-d'œuvre du genre, tant il réunit d'autorité et de grâce ingénue. Il occupe le milieu, sur un trône; à cela près, la composition revient plus qu'aucune autre aux conditions historiques; les docteurs ne sont que des scribes juifs; il y en a qui admirent, il y en a qui s'étonnent, il y en a qui se sentent confondus. Joseph et Marie ne se montrent pas. Le tableau de Jean d'Udine, dans la galerie de Venise, à cela près que la présence des quatre docteurs de l'Eglise d'Occident en vient rehausser encore plus le caractère, a beaucoup d'analogie avec celle du Pinturicchio, et l'Enfant Jésus siégeant sur son trône s'y montre aussi d'une grâce charmante.

La composition de l'estampe donnée par le P. de Natalis, très-différente quant au style et au caractère des personnages, est aussi conçue à peu près dans l'ordre d'idées commun au Pinturicchio et à Jean d'Udine. Chose remarquable malgré la tendance générale de la collection, qui vise à représenter les faits conformément à leur réalité supposée, plutôt qu'à s'élever dans les voies du symbolisme ou du mysticisme, l'idée toujours dominante dans l'art chrétien, d'exalter la doctrine enseignée par le divin Enfant, a tellement prévalu, que son trône est ici élevé plus que nous ne l'avons vu nulle part ailleurs. Marie et Joseph ne reparaissent que très-secondairement dans la scène principale; mais, sur le second plan, on les revoit seuls avec le divin Enfant, et là ils échangent avec lui les paternelles et filiales observations que rapporte l'Évangile.

Nous n'avons point encore rencontré le sujet traité principalement au point de vue des douleurs ou des joies de Marie; on ne l'a guère fait — si même on l'a jamais fait — en dehors des séries consacrées aux Sept Douleurs et aux Mystères du Rosaire. Alors, pour approprier le sujet à ce dernier point de vue, il suffira d'accentuer un peu plus le rôle des saints Epoux, lorsqu'ils arrivent, comme dans la plupart des tableaux que nous avons décrits. Le mystère de la douleur demande une composition plus spéciale, où l'on sente tout ce que l'on perd en perdant Jésus, alors même qu'il va être retrouvé. Overbeck, dans la série de gravures où il a représenté toute la vie de Notre-Seigneur, montre Marie et Joseph dans le lointain, encore livrés aux angoisses de leurs douloureuses recherches, Ce pieux rénovateur de l'art chrétien a d'ailleurs, dans cette composition — et selon les probabilités, il ne s'en est rendu compte qu'imparfaitement — obéi à l'esprit moderne, contre lequel il voulait réagir, bien plus qu'aux traditions d'un autre âge, qu'il voulait relever. Beaucoup d'autres

bons esprits ont encore peine à comprendre qu'on puisse représenter un mystère autrement que par ses circonstances de faits. Ils ne remarquent pas qu'étant réduit à les imaginer pour la plupart, en affichant cette prétention, on rend er ronéce qui serait vrai, si on le donnait seulement comme un procédé iconographique, pour exprimer des choses qui ne sont connues que dans leur généralité. Ainsi voilà un Enfant Jésus assis sur des livres, au milieu des docteurs qui l'assaillent de questions insidieuses ; c'est une gymnastique de paroles, où le divin Enfant triomphe, mais en se débattant avec trop peu de gravité. Nous avons entendu dire, pour faire valoir cette composition : « *les choses ont dû se passer ainsi* ». Il n'en est rien ; mais si on s'attache à l'idée exprimée et au sentiment répandu dans le tableau, il sera très-permis cependant d'en goûter les pensées vraies et le caractère original.

ETUDE VII.

VIE PUBLIQUE DE NOTRE-SEIGNEUR.

I.

SÉRIES ÉVANGÉLIQUES, JUSQU'AU XIIIe SIÈCLE.

Le caractère de l'art chrétien, dans sa phase primitive (où l'ordre des représentations n'est pas celui des faits, selon qu'ils se sont produits, mais l'ordre des idées exprimées par ces faits), exclut la pensée qu'on puisse y trouver aucun choix des faits évangéliques, offrant un abrégé de la vie du Sauveur. Il résulte aussi des conditions où l'on représentait ces faits, qu'on ne ressentait qu'un faible besoin d'en exprimer les circonstances, conformément à leur réalité; on se contentait souvent d'en exprimer la substance : ainsi la Guérison du paralytique sera uniquement rappelée par un homme portant son lit (T. I, pl. VI). Dans la Résurrection de Lazare, le corps du défunt sera réduit à des proportions rudimentaires (T. II, pl. VIII); dans la Guérison de l'aveugle-né, celui-ci n'aura que la taille d'un enfant. Il ne s'agit aucunement de montrer Notre-Seigneur tel qu'il pouvait paraître dans l'accomplissement des actes de sa vie mortelle, mais de faire méditer sur les hautes vérités de l'Évangile, vérités qui se rattachent toutes à sa Personne sacrée, puisqu'elles ont toutes pour objet plus ou moins direct, le mystère de la Rédemption.

Au IVe siècle, nous savons par les lettres de saint Paulin que l'ordre des faits avait été suivi dans les peintures qui ornaient les basiliques de Nole ; mais il ne s'agit que d'histoires de l'Ancien Testament. Saint Nil, dans la lettre qu'il écrivait, quelques années après, au préfet Olympiodore, montre qu'il parle d'un usage existant, lorsqu'il approuve que, dans la basilique chrétienne, les murs de la nef soient couverts

d'histoires de l'Ancien et du Nouveau Testament. On voit aussi que, dans son idée, les faits ainsi représentés étaient destinés à offrir de bons exemples, plutôt qu'à rendre des idées d'un ordre général. Mais nous ne savons rien, quant au choix des faits et à leur disposition, sinon que les faits évangéliques et les faits bibliques étaient mis en regard les uns des autres. Nous possédons encore les mosaïques du v[e] siècle, à Sainte-Marie-Majeure, où sont représentés, dans la nef, toute l'histoire biblique, à partir d'Abraham, et le commencement de l'histoire évangélique. Mais ces représentations s'arrêtent avant d'arriver à la Vie publique du Sauveur, ou plutôt elles ont eu pour but de célébrer son divin avénement, plutôt que de raconter aucune partie de sa vie.

La plus ancienne série d'histoires évangéliques disposées dans l'étendue d'une nef, que nous connaissions comme encore existante, a été représentée vers la fin du vi[e] siècle, dans l'église de Saint-Apollinaire-le-Neuf, à Ravenne. Elle occupe l'espace laissé libre au-dessus des fenêtres, et du côté de l'Evangile seulement : les parties correspondantes restées vides sur l'autre face du monument avaient été probablement destinées à recevoir l'histoire de l'Ancien Testament. L'ordre historique des faits, d'ailleurs, n'a point été rigoureusement suivi, et quelques-unes des représentations ont pour sujet, non pas les actions, mais des paroles du Sauveur. Ainsi, pour rendre la prophétie rapportée par saint Matthieu, où Notre-Seigneur annonce qu'il viendra juger les nations, et séparer les hommes selon leurs mérites, comme un pasteur qui place les brebis d'un côté, et les boucs de l'autre[1], l'artiste l'a représenté entre deux Anges, avec deux brebis à sa droite, et trois boucs à sa gauche. On remarquera aussi que les faits évangéliques représentés dans cette série sont à peu près ceux-là mêmes qui avaient prévalu sous un autre aspect dans l'art chrétien primitif. Les voici : la Guérison du paralytique, celle d'un démoniaque, l'autre paralytique descendu du toit d'une maison, l'Annonce du jugement, la Vocation de saint Matthieu, un sujet que nous n'avons pas pu distinguer, la Résurrection de Lazare, la Samaritaine, la Guérison de l'Hémorrhoïsse, la Guérison des deux aveugles, la Pêche miraculeuse, la Multiplication des pains, le Miracle de Cana. Il n'en sera plus ainsi pendant tout le moyen âge ; les faits de l'Évangile les plus souvent répétés, réduits à un petit nombre, ne seront plus généralement les mêmes. La Résurrection de Lazare reparaîtra souvent encore, mais elle descendra de plusieurs degrés au-dessous du premier rang qu'elle occupait dans l'ordre d'importance numérique ; et le Baptême de Notre-Seigneur, que nous n'avons rencontré que rarement dans les mo-

1. Matth. xxv, 31.

numents du premier âge, deviendra le sujet le plus indispensable de toute série où l'on se sera proposé de faire figurer la Vie publique du Sauveur. Quelquefois même, ce rite mystérieux, par lequel il a voulu en signaler l'inauguration, la résume tout entière. Gori en offre un exemple, dans une série de huit panneaux distribués sur deux tablettes en ivoire, travail byzantin du XIe ou du XIIe siècle, probablement. Trois de ces panneaux étant consacrés à l'Enfance du Sauveur, trois à sa Résurrection, son Baptême et son Crucifiement y figurent seuls pour représenter sa Vie publique et sa Passion [1].

Sur la *Pala d'Oro*, à Venise, dans la partie de ce magnifique retable qui paraît avoir été exécutée au XIIe siècle, sous le doge Ordelafo Faliero [2], parmi onze panneaux consacrés à la vie de Notre-Seigneur, l'Enfance est représentée comme sur les ivoires de Gori, par l'Annonciation, la Nativité et la Présentation ; la période de la Résurrection occupe quatre tableaux, consacrés à l'Apparition de l'Ange aux saintes femmes, à la Reconnaissance de Notre-Seigneur par saint Thomas, à l'Ascension et à la Descente du Saint Esprit. Pour représenter la Vie publique, l'artiste a passé immédiatement du Baptême à la Cène, que l'on peut considérer comme appartenant à la période de la Passion : période exposée elle-même sous l'aspect de victoire et de souveraine efficacité, qu'on lui donnait encore alors ; si bien que le Crucifiement, posé avec une intention manifeste au centre de tout cet ensemble, est suivi immédiatement de la Délivrance des justes, représentée comme un triomphe sur la mort et l'enfer, au moment où Jésus sort des limbes, pour accomplir sa Résurrection ; si bien que, dans le tableau suivant, il ne reste plus qu'à l'annoncer aux saintes Femmes, et à la manifester aux Apôtres.

L'antique revêtement de bronze dont était recouverte la porte de Saint-Paul-hors-les-Murs (1070), où, parmi les sujets les plus variés, les douze premiers panneaux étaient réservés à la Vie de Notre-Seigneur, offre en cette partie, quant au choix des sujets, une grande analogie avec la *Pala d'Oro* [3]. Ces sujets sont disposés trois par trois, sur quatre lignes, qui correspondent exactement à nos quatre divisions de l'Enfance, de la Vie publique, de la Passion et de la Résurrection. La première ligne comprend l'Annonciation, la Nativité et la Présentation ; la

1. Gori, *Thes. vet. dypt*, T. III, pl. XXXI, XXXII, de la basilique Saint-Ambroise, à Milan.

2. Cigonara, *Mon. più conspicui di Venezia*, pl. VIII ; *Annales archéologiques*, T. XX, p. 164, 208, 251.

3. Ces deux monuments se rapprochaient, d'ailleurs, beaucoup par la nature du travail : les ciselures gravées sur le bronze par Stauracios de Scio étant relevées par des parties dorées, argentées ou émaillées. (Nicolaï, *Basilica di San Paolo* ; d'Agincourt, *Sculpture*, XIII, XIV, XV

seconde, le Baptême, la Transfiguration et l'Entrée à Jérusalem; la troisième, le Crucifiement, la Descente de croix et la Sortie des limbes; la quatrième, la Reconnaissance par saint Thomas, l'Ascension et la Descente du Saint-Esprit.

Sur ce monument, nonobstant le partage égal des sujets, la pensée du triomphe est aussi dominante que sur les précédents. Elle se fait sentir dans la scène de la Nativité, placée au sommet central de cette porte, par la disposition de l'étoile et les flots de rayons qui en émanent, et lui donnent un caractère particulier de grandeur et d'illumination; elle se fait sentir dans la ligne de la Passion, où la Descente aux limbes se confond avec la pensée de la Résurrection, et en porte le nom, *Anastasis;* elle remplit la Vie publique tout entière, la Transfiguration en occupant le milieu, l'Entrée triomphante à Jérusalem apparaissant à son issue. Ici donc, l'Evangile, c'est le règne de Jésus-Christ.

Ailleurs, la représentation de l'Évangile sera plutôt donnée pour exprimer son avénement : les joies de Noël prendront le pas sur les splendeurs de Pâques. Sur les deux portes de bronze, ornées de bas-reliefs, évidemment de même famille, sinon de même main[1], dont furent pourvues, au XII[e] siècle, la cathédrale de Pise et celle de Monreale, la Vie de Notre-Seigneur s'étendant également dans vingt panneaux, sept sont consacrés aux mystères de la sainte Enfance, depuis l'Annonciation jusqu'au Massacre des Innocents; tandis que trois seulement à Pise, et quatre à Monreale, sont réservés pour les mystères glorieux, ou tout au plus quatre à cinq, si l'on compte la Sortie des limbes comme devant commencer cette série. Sur les deux monuments, d'ailleurs, cinq sujets appartiennent franchement à la Vie publique: ce sont le Baptême, la Tentation, la Transfiguration, la Résurrection de Lazare et l'Entrée à Jérusalem. Il est, du reste, à remarquer qu'à Monreale, comme à Pise, les figures des Prophètes se posent au-dessous des faits évangéliques, ce qui va bien avec la pensée d'avénement[2].

Les différences que nous signalons ne sont cependant que des nuances, et ce qui distingue les divers monuments que nous venons de passer en revue, tient surtout au plus ou moins de développement des mêmes pensées.

1. La porte de Monreale a pour auteur Bonnano de Pise.
2. A Monreale, au-dessous des Prophètes, on voit une série d'histoires bibliques.

II.

SÉRIES ÉVANGÉLIQUES, DU XIIIe AU XVIe SIÈCLE.

Une plus grande variété se présente dans les œuvres de l'art chrétien, quant à la manière d'interpréter l'Évangile, dès qu'on passe au XIIIe siècle et surtout au XIVe, et d'autant plus que le génie occidental se dégage de l'influence byzantine. Cette influence était prééminente en Sicile, lorsque la cathédrale de Monreale fut ornée de mosaïques où l'on représenta avec un grand détail toute l'histoire de l'Ancien et du Nouveau Testament. Soixante-neuf tableaux sont consacrés à celui-ci seulement; mais on comprend que, vu un pareil développement, on ne peut tirer aucune induction du choix qui a été fait entre les sujets évangéliques; et s'il en est trente-deux d'empruntés à la Vie publique du Sauveur, c'est proportionnellement moins que les seize de la sainte Enfance et les douze de la Résurrection. Nicolas de Pise, au contraire, lorsque, plus d'un demi-siècle après, il sculptait les chaires monumentales qui sont un de ses principaux titres de gloire, ne les avait disposées que pour recevoir cinq tableaux historiques; et cependant on peut dire qu'il a prétendu les donner comme un résumé de la vie tout entière de Notre-Seigneur. On remarquera, en prenant pour exemple la chaire du baptistère de Pise, que, sur ces cinq tableaux, il a choisi trois sujets de l'Enfance (T. I pl. XI): la Nativité, à laquelle de plus est associée l'Annonciation, l'Adoration des Mages et la Présentation; viennent ensuite le Crucifiement et le Jugement dernier, qui complètent la série. En effet, à dater de ce moment, c'est à cette grande scène finale que, dans tout l'Occident du moins, vient généralement aboutir la vie du Sauveur. On l'observera dans les fresques de Giotto, à l'Arena de Padoue, dans les panneaux du Beato Angelico, à l'Académie de Florence; et quiconque portera son attention sur la *Bible des Pauvres* et sur les *Heures* de Simon Vostre, y verra cette grande scène finale figurer dans les mêmes conditions.

Autre chose digne d'observation, au point de vue qui nous occupe, dans l'œuvre de Nicolas de Pise, c'est la disposition qui fera désormais prendre de préférence les mystères de notre foi par le côté des sentiments et des affections naturelles. Le caractère de douleur défaillante attribuée à la sainte Vierge, dans la scène du Crucifiement, s'accorde, sous ce rapport, avec la prédilection marquée pour les traits de la sainte Enfance, dans le choix des sujets. Quant à la Vie publique, la voyant omise sur ce monu-

ment, on comprendra mieux qu'elle soit traitée avec moins de développement que les autres périodes de l'histoire évangélique, dans les monuments où l'espace ne manque pas.

Toutes ces observations peuvent s'appliquer aux fresques de Padoue, où Giotto, après avoir consacré douze tableaux à la Vie de la sainte Vierge, en a réservé vingt-deux à celle de son divin Fils, non compris la grande scène du Jugement. Sur ce nombre, la sainte Enfance se développe en six tableaux, représentant : la Nativité, l'Adoration des Mages, la Présentation, la Fuite en Égypte, le Massacre des Innocents, la Dispute parmi les Docteurs ; cinq appartiennent au milieu de la vie : le Baptême, les Noces de Cana, la Résurrection de Lazare, l'Entrée à Jérusalem et les Vendeurs chassés du Temple. Les scènes de la Passion, en y comprenant la Cène et le Lavement des pieds, s'élèvent à huit, les six autres étant : le Baiser de Judas, la Comparution devant Caïphe, le Couronnement d'épines, le Portement de croix, le Crucifiement et la Descente de Croix. Il ne reste que trois tableaux pour la Résurrection, l'Ascension et la Descente du Saint-Esprit.

L'on arrive au temps où, dans la vie et la mort du Sauveur, on cherchera des motifs de componction plutôt que des chants de victoire ; alors la période de la Passion, qui jusque-là avait été la plus restreinte, devient prépondérante ; le terrain lui sera cependant disputé par les affections tendres qui s'attachent au saint Enfant Jésus, et dans l'esprit de ce charmant tableau de Francia, que l'on voit dans la galerie de Bologne, où saint Augustin hésite entre le lait de la sainte Vierge portant Jésus sur son sein, et le sang de ce divin Sauveur attaché à la croix.

Au XIVe siècle, en Italie, tous ne marchent cependant pas dans la même voie que Giotto et son école. Sur le diptyque du Musée chrétien, au Vatican, sculpté à cette époque, et successivement publié par Gori, puis dans les *Annales Archéologiques*, la préférence est accordée aux mystères glorieux ; mais on remarque presque partout combien la Vie publique du Sauveur n'est traitée que secondairement, et sur ce diptyque elle est entièrement omise. Sur douze panneaux, quatre sont consacrés à l'Enfance du Sauveur ; deux seulement, qui représentent le Crucifiement et la Mise au tombeau, se rapportent à sa Passion, et les six autres sont réservés à la Résurrection et à ses suites glorieuses, parmi lesquelles nous comptons le Jugement, précédé d'une composition tout exceptionnelle, où Jésus, remonté au séjour céleste, attend, sur les genoux de son Père, sous la figure d'un enfant, le jour où il exercera sa vertu toute-puissante [1].

Chez nous, les bas-reliefs du XIIIe et du XIVe siècle, qui décorent la clôture du chœur de Notre-Dame de Paris, nous offrent le plus remar-

1. Gori, *Thes. vet. dypt.*, T. III, pl. XXXVIII ; *Annales arch.*, T. XXVI.

quable spécimen que nous possédions d'une histoire évangélique exécutée au moyen âge. La Vie publique du Sauveur avant la Passion n'y occupe que trois tableaux : le Baptême, les Noces de Cana et l'Entrée à Jérusalem; tandis que sa divine Enfance et les apparitions qui suivirent sa Résurrection, sont exposées avec grand détail. Il en était de même probablement de la Passion qui se développait dans les soubassements du jubé, détruit au XVIIe siècle. Huit tableaux sont consacrés à la période de l'Enfance ou de ses préludes, à partir de la Visitation (les sculptures qui précédaient ayant été détruites par l'ouverture d'une porte), et neuf à la Résurrection, sans compter que probablement le fait même de la Sortie du tombeau, et peut-être d'autres circonstances encore de ce glorieux événement, figuraient parmi les bas-reliefs qui ont été détruits avec le jubé, car la série subsistante, dans le bas-côté sud du chœur, ne commence que par l'Apparition à la Madeleine. Le XIVe siècle, auquel appartient cette dernière série, s'y accuse sensiblement dans toutes les parties du travail, comparées à celui des séries précédentes, exécutées au XIIIe siècle, dans le bas-côté nord. Sous le rapport iconographique, il est facile de voir aussi que l'esprit est différent. Le choix des sujets, d'une part, semble avoir été déterminé, en grande partie, eu égard aux fêtes de l'Église; l'on aperçoit l'intention, plus ou moins réfléchie, d'exprimer la substancc des mystères, et nous n'attribuons plus au désir de mettre en relief la pensée du triomphe dans la vie du Sauveur, l'extension donnée aux circonstances de sa Résurrection. Dans ces bas-reliefs du XIVe siècle, ce qui nous paraît dominer, c'est l'amour des détails circonstanciés; cet amour a fait des progrès qui s'accordent bien avec le goût si répandu alors pour les représentations dramatiques des *Mystères*. Il semble que l'artiste se soit étudié à ne rien omettre de ce que l'Évangile nous apprend des manifestations de Jésus ressuscité : Apparitions à Madeleine, aux trois Marie, à saint Pierre, aux Disciples d'Emmaüs, aux Apôtres réunis sans saint Thomas, avec saint Thomas ; sur le lac de Tibériade, avec la Pêche miraculeuse, autre Manifestation aux Apôtres réunis, Derniers enseignements avant l'Ascension. Si bien qu'il ne reste plus de place pour les autres mystères glorieux, l'Ascension elle-même, la Descente du Saint-Esprit.

A prendre le mot de *légende* dans le sens où il a prévalu aujourd'hui, on ne verrait aucun motif d'en parler à propos du développement historique offert par ces tableaux, puisque tous leurs sujets sont pris à la source authentique par excellence; mais si l'on considère la disposition d'esprit qui ouvrait alors un si large accès aux traditions légendaires, dans les compositions de l'art chrétien, on comprendra que ce qui dominait la question,— que les sources soient authentiques ou douteuses — c'était un esprit

naït et conteur, qui demandait à voir vivre son héros, qui se complaisait à le montrer dans le menu de toutes ses actions. Ici c'était la Résurrection qui devenait, à ce point de vue, le sujet dramatique de nos sculptures. Plus souvent la Passion, qui donnait son nom aux confrères, c'est-à-dire aux acteurs chargés de mettre en scène vivante ces drames pieux, devenait, avec ses circonstances variées, le sujet spécial que les arts figurés s'efforçaient de rendre avec une prédilection qui s'attachait, dans la vie du Sauveur, à ce qu'elle a de plus émouvant.

Dans l'énumération des verrières d'une cathédrale, il n'est pas rare d'en rencontrer qui méritent le nom de *vitrail de la Passion;* en trouverait-on aucune où l'on ait pris à tâche de représenter, comme formant un ensemble, toute la série des faits évangéliques?

Dans les petits bas-reliefs de Chartres, où douze scènes racontent l'histoire de Marie et de ses saints parents avant l'Annonciation, — onze autres, ce qui s'est passé jusqu'au retour de la sainte Famille à Nazareth, après que Jésus fut retrouvé dans le Temple, — on n'a représenté, comme appartenant à la Vie publique, que le Baptême et la Tentation; puis les scènes de la Passion, au nombre de cinq, commencent par le marché de Judas, et ensuite il en reste six pour la Résurrection et l'Ascension.

A la fin du moyen âge, dans la *Bible des Pauvres*, huit sujets de la sainte Enfance, y compris l'Annonciation, sont suivis de sept appartenant à la Vie publique, qui sont : le Baptême, la Tentation, la Résurrection de Lazare, la Transfiguration, Madeleine aux pieds de Notre-Seigneur, l'Entrée à Jérusalem, les Vendeurs chassés du Temple. Viennent ensuite treize sujets de la Passion, sept autres pour la Résurrection, l'Ascension et la Descente du Saint-Esprit, et encore cinq que l'on peut dire des Fins dernières.

Nous avons souvent parlé des deux *Vies de Notre-Seigneur* composées par le Beato Angelico, l'une distribuée entre les cellules de son couvent, l'autre groupée sur les panneaux d'une armoire de sacristie. C'est aussi aux scènes de la Passion qu'il s'est attaché dans ces deux séries, avec une préférence bien en harmonie avec la componction qu'il savait y répandre. Les mystères douloureux se déploient sur quatorze des trente-quatre panneaux exposés maintenant dans la galerie de l'Académie, à commencer par la scène où Judas reçoit le prix de sa trahison. La disposition du pieux artiste, à rechercher dans son sujet tout ce qu'il y a de plus touchant, se fait également sentir par l'extension qu'il a donnée aussi aux scènes de la sainte Enfance, qui, à partir de l'Annonciation, suivie immédiatement de la Nativité, sont au nombre de huit; de sorte que cinq étant réservées aux mystères glorieux, y compris la Délivrance des limbes, une à la représentation commémorative des prophéties accom-

plies par la venue du Sauveur, l'espace de deux autres panneaux étant occupé par le Jugement dernier, il n'en reste plus, pour la Vie publique, que cinq, où sont représentés le Baptême, le Miracle de Cána, la Transfiguration, la Résurrection de Lazare et l'Entrée à Jérusalem.

Les peintures murales des cellules ne sont pas absolument liées de manière à former un ensemble, et divers sujets s'y voyant répétés, il est permis de penser que d'autres n'auraient pas été omis, s'il se fût agi de former une série régulière; néanmoins on voit bien que, sous l'empire d'une même direction de la piété, les sujets les plus pathétiques de la Passion ont été choisis avec le plus d'amour. Sur vingt-deux cellules, ils en remplissent neuf, en comptant la Communion donnée aux Apôtres, tandis que la Vie publique n'est représentée que par le Baptême, le Sermon sur la montagne et la Transfiguration. Peut-être pourrait-on ajouter cette admirable figure du Christ méditant dans le désert, dont nous nous sommes occupé précédemment.

Nous avons observé des peintures qui racontent, nous en avons étudié qui dogmatisent; le ton du Beato Angelico n'est ni celui d'un symbolisme qui invite à pénétrer dans la pensée du mystère, ni celui d'un simple narrateur; il vous sollicite à méditer selon sa propre méthode, où l'amour, sous toutes ses formes, est toujours le but proposé. On voit à quels points de vue très-divers, avec quelles nuances encore distinctes quand elles se rapprochent, suivant les temps, les lieux et les dispositions personnelles de l'artiste, la Vie de Notre-Seigneur a été mise en scène, et combien d'esprits différents peuvent présider au choix des faits les plus propres à la représenter.

III.

OBSERVATIONS SUR CE QUI PRÉCÈDE, EXPOSÉ DE CE QUI SUIT.

Nous n'avons pas parlé des séries de miniatures ou de vignettes qui, accompagnant le texte sacré dans un livre, et le suivant pas à pas, n'ont été par là même l'objet d'aucun autre genre de choix, et ne manifestent aucune préférence. Les laissant à part pour cette raison, on aura remarqué de plus en plus que le caractère commun des autres monuments, d'ailleurs si variés d'époque et de caractère, que nous avons passés en revue, est de n'accorder qu'une place relativement restreinte à la période d'enseignement, dans l'ensemble des mystères évangéliques. Ceux de ces monuments où cette période est traitée avec le plus d'extension, le doivent, comme la cathédrale de Monreale, à la division extrême

d'un très-grand espace. Ils servent à témoigner qu'eu égard seulement à l'abondance des faits et à la multiplicité des sujets de représentation, cette période aurait dû généralement primer toutes les autres. Ils donnent lieu aussi d'observer qu'une pareille diffusion de tableaux est moins faite pour fixer l'attention et provoquer le recueillement, qu'un nombre limité de scènes, dont on saisit facilement la liaison et l'ensemble. L'histoire, représentée avec tant de détails, est à sa place dans un livre dont on peut feuilleter les pages; il serait préférable, dans une église, de la condenser dans un moindre nombre de scènes principales; la même observation s'applique à la plupart des autres monuments dont la décoration doit être conçue, ou à peu près, selon le type donné par celle des églises elles-mêmes. On rentre alors dans les conditions d'un choix limité, pour représenter dans son ensemble la Vie de Notre-Seigneur; et nous comprenons qu'on s'attache préférablement aux mystères fondamentaux, objets des grandes solennités de l'Église. Le résultat, indépendamment de toute autre considération, sera celui que nous avons observé dans les monuments du passé: on groupera les faits dont le souvenir s'accumule autour des fêtes de Noël et de Pâques, et le réseau sera moins serré, comparativement, pour le reste de l'année liturgique. Les deux sujets qui ont été le plus souvent représentés, et qui ont le plus de droit de l'être, entre la sainte Enfance et la Passion du Sauveur, — son Baptême et son Entrée à Jérusalem, — sont ceux qui leur tiennent de plus près dans l'ordre des événements, et de même dans l'ordre de la liturgie, puisque la commémoration du Baptême se fait le jour de l'Epiphanie, et que celle de l'Entrée à Jérusalem a lieu au premier jour de la Semaine-Sainte. Marquant le commencement et la fin de la Vie publique de Notre-Seigneur, ils sont d'ailleurs éminemment propres à la représenter tout entière. Ajoutez-y la Transfiguration pour en marquer le milieu: si vous vous en tenez à trois tableaux, vous ne pouvez rien faire de mieux.

Dans l'antiquité primitive, on donnait la préférence aux miracles: la Résurrection de Lazare, la Multiplication des pains, le Miracle de Cana, la Guérison du paralytique, celle de l'aveugle, celle de l'hémorrhoïsse. Mais ce n'était pas pour composer un tableau d'ensemble de la Vie de Notre-Seigneur: c'était à raison des idées générales de délivrance, de renouvellement, de rédemption, qu'on y attachait. La série des représentations purement évangéliques, que nous avons observée dans les mosaïques de Saint-Apollinaire-le-Neuf, à Ravenne, par là même qu'elle ne groupe que ces faits ou d'autres du même genre, témoigne qu'elle appartient au cycle de l'iconographie primitive, plutôt qu'à aucun de ceux qui lui ont succédé dans l'art chrétien, quoique cette série soit d'une

époque où beaucoup de monuments offrent, sous ce rapport, un caractère mixte.

On comprendra cependant que, si l'on veut exposer avec un peu plus de développement l'histoire évangélique, il sera très à propos d'y faire figurer au moins un miracle, et qu'il sera convenable aussi d'y montrer Notre-Seigneur dans l'acte de quelqu'une de ses prédications, afin de le faire apercevoir sous chacun de ses principaux aspects.

C'est d'après ces mêmes vues que nous allons nous-même faire un choix entre les faits évangéliques, pour voir comment on peut le mieux les représenter, soit pour les faire entrer dans des compositions d'ensemble dont nous venons de parler, soit pour en faire des tableaux séparés.

Jusqu'ici, nous n'avons observé rien de semblable, depuis que nous avons pris à tâche, non plus d'envisager le Sauveur seulement dans la période de son Enfance, mais d'embrasser sa vie tout entière. Les tableaux répartis par le Beato Angelico entre les cellules de Saint-Marc, peuvent être considérés comme formant chacun isolément une œuvre complète; mais on ne peut méconnaître que le choix de leurs sujets n'ait été dominé par la pensée de former une série suivie.

Les tableaux isolés, représentant un fait également isolé, sont rares jusqu'au moment où on les emploie comme tableaux d'autel, et alors on ne représente ainsi que des mystères fondamentaux, de ces mystères qui sont l'objet direct des fêtes de l'Église. Mais voilà que les artistes vont s'attacher à tel ou tel sujet, — d'abord de l'histoire sacrée, plus tard de l'histoire profane, — eu égard aux situations dramatiques, aux effets pittoresques, qu'ils pourront en tirer. Rien n'était plus éloigné de l'esprit des temps qui précèdent, et surtout de celui du saint religieux dont nous venons de rappeler les œuvres : édifier était son seul but. D'ailleurs le milieu social où l'art se mouvait encore de son temps, ne permettait guère, quelle que fût la main qui tînt le pinceau, de subordonner la pensée première d'un tableau religieux, à des calculs de ce genre : tel qui, dans les formes, sacrifiait sans scrupule au goût trop sensuel de la beauté, acceptait sans contestation des sujets qui lui venaient de sources liturgiques ou tout ascétiques.

Nul, cependant, ne prétendra que, soit l'artiste par son propre mouvement, soit l'auteur d'une commande qui le met à l'œuvre, ne puisse s'attacher très-légitimement et très-convenablement à quelque trait évangélique que ce soit, pour en exprimer isolément la pensée. L'art étant de fait entré dans cette phase personnelle, a produit certainement, et peut produire tous les jours des œuvres dignes à tous égards de notre étude. Si nous ne leur accordons qu'une attention secondaire, ou plutôt, si nous passons devant elles trop rapidement, c'est qu'il faut nous bor-

ner, et prendre garde de ne pas nous égarer dans le dédale des pensées individuelles, si nous voulons atteindre le terme de notre tâche. Outre le Baptême de Notre-Seigneur, la Transfiguration et l'Entrée à Jérusalem, nous nous attacherons donc, dans la suite de cette étude consacrée aux faits de sa Vie publique, seulement à sa Tentation et à ses principaux Miracles ; nous réserverons l'étude suivante pour les représentations qui ont plutôt trait à sa doctrine et à son mode d'enseignement ; dans l'une et dans l'autre, nous devrons continuer de ne comprendre dans notre examen qu'un petit nombre de ces tableaux modernes qui forment la plus grande richesse de nos musées, et qui, par leur réunion, pourraient former une série de faits évangéliques, plus complète peut-être qu'aucune autre.

IV.

LE BAPTÊME DE NOTRE-SEIGNEUR, JUSQU'AU XIV° SIÈCLE.

Jésus ne commença pas le cours de ses prédications comme un torrent qui déborde tout à coup gonflé par un orage d'inspirations: il se présente comme un fleuve qui, coulant à pleins bords dans les solitudes qu'il a longtemps traversées, vient à s'épancher dans les champs cultivés, pour y porter l'abondance. Qui l'eût vu à Nazareth d'un œil clairvoyant, ne l'eût pas jugé différent de ce qu'il parut lorsqu'on le vit prêcher d'autorité, chasser les démons, marcher sur les flots et commander à la mort ; au contraire, un œil prévenu pouvait alors même le méconnaître ; et sous la simplicité habituelle de son maintien, il se cachait bien plus qu'il ne se révélait encore.

Le commencement de la Vie publique de Notre-Seigneur fut cependant marqué par un certain éclat : mais cet éclat, il le dut à la voix de saint Jean-Baptiste qui, elle, fit une véritable explosion dans le désert. Et, tandis que le nouveau prophète élevait de chaleureux accents pour obtenir l'abaissement des montagnes et le comblement des vallées, Jésus, semblable au doux agneau dont il recevait le nom, s'avançait obscurément encore pour s'assujettir au signe de la pénitence prêchée par son précurseur, comme si lui-même il en avait eu besoin.

Jésus s'avançait seul ; saint Jean, déjà entouré de disciples, le faisait connaître pour celui qui devait sauver le monde. Si on s'en tient au texte sacré, c'est là, dans la vie du Sauveur arrivé à l'âge d'homme, la première circonstance qui puisse fournir un sujet au pinceau des artistes. Nous ne l'enregistrerons pas sans accorder toutefois une nouvelle mention

à ce tableau en vénération dans l'église de Sainte-Marie près Saint-Celse, à Milan, où Jésus, avant de commencer sa mission évangélique, va prendre le consentement de sa très-sainte Mère, et reçoit sa bénédiction; mais il nous appartient, tout au plus, d'indiquer de pareilles fleurs de la poésie chrétienne, écloses dans le jardin de l'art, sans prendre le temps de les cueillir, quand nous ne pouvons proportionnellement consacrer que si peu d'espace à un mystère aussi important que celui du Baptême de Notre-Seigneur.

La première représentation qu'on en connaisse, a été découverte par M. de Rossi, dans le cimetière de Saint-Calixte, et publiée par lui [1]; elle est de la fin du Iᵉʳ siècle ou des premières années du second. Conformément au caractère iconographique de l'époque, le fait s'y réduit à sa plus simple expression : un homme plongé dans l'eau en sort aidé par un autre personnage qui lui donne la main, et un oiseau vole en passant sur leurs têtes. La seule particularité qui, indépendamment du milieu où la scène est placée, en révèle le mystère, c'est que l'oiseau tient dans son bec un rameau d'olivier, ce qui l'accentue comme exprimant la pensée de la colombe, mais aussi exclut de plus en plus l'intention d'une tentative quelconque, pour représenter du fait rien de plus que ce qu'il faut pour en exprimer l'idée et en rappeler le souvenir.

Quand nous avons étudié l'iconographie du sacrement du Baptême, nous avons décrit différentes représentations du Baptême de Notre-Seigneur, du IVᵉ et du Vᵉ siècle, — observées sur une des cuillers découvertes en 1792, près d'Aquilée, et sur deux sarcophages : l'un du musée de Latran, l'autre de celui d'Arles [2], — où l'allusion au sacrement a été jusqu'à modifier les termes de ces représentations elles-mêmes, au point de laisser douter, si quelquefois le chrétien baptisé n'a pas été substitué à Notre-Seigneur. On aurait pu le faire, dans un sens très-vrai, conformément à cette pensée, que le Christ et le Chrétien ne font qu'un, ou que le Chrétien est un autre Jésus-Christ, *Christianus*, *alter Christus*. Il ne nous reste rien à dire de ces monuments, sinon que, sur la cuiller et sur le sarcophage d'Arles, on remarque un personnage, témoin du mystère, drapé et chargé d'un *volumen*, comme le pourrait être un Prophète; nous sommes porté à croire, en effet, que c'en est un, et nous pencherions pour Isaïe [3]. Sur le sarcophage de Rome, la scène principale a aussi un

1. *Roma sott.*, T. I, pl. XIV.

2. Mozzoni, *Tavole della storia della Chiesa*, p. 47; Martigny, *Dic*t. *des Ant. chrét.*, p. 71. Bosio, *Roma sott.*, p. 589. Millin, *Midi de la France*, pl. LXV. La Lauzière, *Histoire d'Arles*, pl. XXV.

3. Si nous descendons bien plus bas, jusqu'au XIIᵉ ou XIIIᵉ siècle, où a été sculpté, nous le supposons, le tympan de la cathédrale de Monza, mais sous l'influence de traditions plus anciennes, nous observons, à la gauche du *Baptême de Notre-Seigneur*, un personnage

spectateur, mais il est peu caractérisé. Que ce personnage, d'ailleurs, soit un Apôtre ou un Prophète, il nous invite de plus en plus à voir dans ces représentations l'idée plutôt que le fait. Au v[e] et au vi[e] siècle, c'est-à-dire à des époques ou contemporaines ou voisines, appartiennent les mosaïques des voûtes du baptistère et de Sainte-Marie *in Cosmedin*, à Ravenne, où, tout autour de la scène centrale du Baptême de Notre-Seigneur, sont rangés circulairement les douze Apôtres. Ils sont accompagnés, dans le baptistère, d'une autre bande concentrique de divers autels rappelant le divin sacrifice, parmi lesquels on en remarque quatre qui portent les livres des quatre évangélistes. Le même fonds d'idée est exprimé à Sainte-Marie *in Cosmedin*, par un seul autel chargé de la croix, vers lequel ils s'avancent tous. On voit qu'il s'agit toujours de présenter le Baptême de Notre-Seigneur, comme une idée fondamentale du christianisme. On n'en sépare pas le mystère, de celui de la Croix, dont les fruits sont appliqués au chrétien par le baptême; cet instrument du salut, magnifiquement gemmé, est élevé, en effet, auprès de saint Jean, dans le baptistère, et domine toute la scène du Baptême; dans l'autre mosaïque, nous avons dit qu'il s'élevait sur l'autel, où il est gemmé également. D'ailleurs, dans les deux monuments, le fait lui-même est représenté presqu'identiquement. Notre-Seigneur s'y montre avec son type personnel bien caractérisé. Il est plongé dans l'eau jusqu'aux aines, et, en conséquence, baptisé ainsi par immersion; il l'est aussi par infusion, et la divine colombe descend perpendiculairement sur sa tête [1]. Près de lui se voit la figure allégorique du Jourdain.

Sur l'ivoire de Milan, contemporain, ou à peu près, de la plus récente de ces mosaïques, ivoire où le Baptême de Notre-Seigneur figure dans la série des faits évangéliques, l'eau baptismale semble de nouveau venir du ciel, et l'on pourrait croire qu'il y a seulement immersion, saint Jean imposant la main sur la tête de Notre-Seigneur [2]. L'infusion jointe à l'immersion

auquel on pourrait trouver un caractère analogue à celui dont nous recherchons la désignation; il est opposé à la sainte Vierge, placée à droite du *Baptême*. Viennent ensuite, de chaque côté, saint Pierre avec les clefs, près de Marie; saint Paul avec l'épée, près du personnage en question. Si c'est un Apôtre, ce ne pourrait donc guère être un autre que saint Jean l'Evangéliste, choisi comme étant, en d'autres cas, habituellement admis à faire pendant à la sainte Vierge; mais nous croirions encore plus volontiers au prophète Isaïe. Ces personnages n'assistent pas, à proprement parler, à la scène du Baptême : ils sont rangés près d'elle, et même en sont séparés par deux arbres; mais ils n'en sont pas moins mis en corrélation avec elle, et, avec elle, ils résument dans leur ensemble les idées de christianisme, d'Église et de doctrine chrétienne. Dans la scène du Baptême elle-même, figure un Ange, opposé à saint Jean-Baptême, selon la donnée commune.

1. Ciampini, *Vet mon.*, T. I, pl. LXX ; T. II, pl. XXIII.

2. *Moulages de la Société d'Arundel*, 4[e] classe, n° 1. Labarte, *Arts industriels*. Burgati, *Mem. di S. Celso*, p. 282.

reparaît sur la médaille de Vettori, généralement donnée comme un des plus anciens monumenss où soit représenté le même mystère. Nous ne nous sommes pas trouvé assez assuré de cette antiquité, pour nous en prévaloir relativement au type de la figure du Sauveur, représentée sur l'autre face. Il est certain, cependant, que la composition du Baptême de Notre-Seigneur s'y rapproche beaucoup plus de celles que nous venons de décrire, que d'aucune autre époque postérieure; et cette légende, *Redemptio filiis hominum*, qui en exprime la pensée avec un semblable caractère de généralité dogmatique, suffirait pour lui donner un grand parfum d'antiquité. On remarquera aussi qu'à défaut de la figure personnifiée du Jourdain, son nom IORDA est inscrit dans l'exergue [1]. Dans le symbolisme primitif du langage, figuré ou parlé, le nom du Jourdain est synonyme de baptême lui-même; et le P. Garucci a fait remarquer que Prudence d'un côté, les Alexandrins de l'autre, donnent ce nom aux fonts baptismaux [2]. On s'explique ainsi la persistance de sa personnification, du moins chez les Grecs, à tel point qu'aujourd'hui encore le *Guide de la Peinture* du mont Athos prescrit de la faire figurer près de Notre-Seigneur, lors de son Baptême. Ce *Guide* lui adjoint un autre élément de représentation, que nous n'avons pas vu encore apparaître, mais qui, inauguré vers le VIIe ou le VIIIe siècle, au plus tard, a été depuis bien plus universellement en usage : nous voulons parler d'un ou plusieurs Anges, devant lesquels, d'après ce manuel, les vêtements de Notre-Seigneur seraient seulement étendus, mais qui, dans la généralité des monuments, les portent avec respect entre leurs mains. On en trouve un premier exemple dans les peintures du cimetière de Pontien, découvertes et publiées par Bosio [3]; et les Anges préposés à cet effet se maintiennent pendant tout le moyen âge; ils survivent à la Renaissance, se retrouvent jusqu'à la fin du XVIIe siècle, dans les œuvres de maîtres en vogue, comme André Sacchi, Carlo Maratte, et plus près de nous encore, dans les ouvrages de ces peintres ambulants venus principalement de l'Italie, ouvrages qu'on voit encore, ou que l'on voyait il y a quelques années, dans beaucoup d'églisesde nos campagnes et de nos villes.

Dans la peinture du cimetière de Pontien, on a remarqué aussi un cerf qui vient se désaltérer aux eaux baptismales, et à côté de la scène, comme représentation corrélative, s'élève une grande croix gemmée et fleuronnée; c'est-à-dire que ce monument est encore plein de l'idée qui faisait considérer le Baptême de Notre-Seigneur dans la généralité des grâces par lui

1. Vettori, *Num. ær. expl.* Mamachi, *Antiq. Christ.*, T. I, p. 238.
2. Garucci, *Vetri ornati*, p. 31, note.
3. Bosio, *Roma sott.*, p. 131.

signifiées, et qu'il annonce en même temps l'aurore d'une autre disposition, où l'on se portera plutôt vers la personne du Fils de Dieu pour l'honorer, disposition manifestée par l'intervention de cet Ange qui, pour la première fois, s'est chargé de ses vêtements. Autre observation : dans cette peinture, l'immersion se fait jusqu'aux aines, comme nous l'avions remarqué précédemment, non pas dans tous les exemples cités, mais dans la moitié d'entre eux environ. Il en est de même, au XIe siècle encore, sur la porte de bronze de Saint-Paul ; au XIIe, sur celle de Bénévent, dans les mosaïques de Saint-Marc, à Venise. On n'aurait pu obtenir ce résultat que bien difficilement, en se conformant aux règles de l'imitation naturelle ; mais on ne s'en inquiétait pas, et les eaux ont été élevées horizontalement à une hauteur suffisante, entre deux bords de fantaisie. Il nous semblerait que c'est vers cette époque que l'on eut recours à un autre moyen afin d'obtenir l'immersion plus complète. On la voulait telle, eu égard, sans aucun doute, à la signification qu'on y attachait, comme représentant mieux l'efficacité du baptême, qui nous lave tout entier. Selon les effets de la perspective, elle aurait eu pour effet de faire disparaître le corps du Sauveur, et de ne laisser voir que sa tête à la hauteur du sol ; et encore, pour l'atteindre, il eût fallu que saint Jean se baissât, jusqu'à presque se coucher. Nous verrons bientôt comment on a essayé d'éluder cette difficulté, quand on prétendit à l'imitation stricte de la nature. Pour approcher seulement d'une demi-immersion, on fut obligé, dans tous les cas, d'abaisser la figure divine du Sauveur, tandis qu'aux époques dont nous parlons, on la voulait haute et dominante, tout en la voyant plongée dans l'eau. Alors, ne voulant pas l'abaisser jusqu'au niveau des eaux, on éleva les eaux jusqu'à la partie du corps où l'on voulait que s'étendît l'immersion, jusqu'à son cou, si l'on voulait qu'elle fût complète. On supprima ces indications de bords qui se seraient interceptées entre le Sauveur et saint Jean, et le fleuve prit la figure d'un monticule ondulé. On a été plus loin : l'on n'a pas craint d'adapter les eaux à la forme du corps, au point qu'il en paraît quelquefois enveloppé comme un enfant le serait de ses langes : nous en voyons un exemple sur la porte de Monreale[1]. Aurait-on voulu par là dire que le baptême est une nouvelle naissance ? Souvent le monticule aqueux ne s'élève pas aussi haut : dans le tympan de Monza, il prend une forme conique, et la hauteur de son sommet paraît avoir été strictement calculée pour remplir l'office du voile qui devient nécessaire pour dissimuler la nudité de Notre-Seigneur, quand l'immersion est moins profonde. Il en est de même dans les bas-reliefs de Notre-Dame de Paris,

1. La porte de Pise en offre un exemple presque identique. Martini, *Thes. bas. Pisan.*, en donne un autre emprunté à une châsse de cette église, pl. XXXVII.

à cela près de la forme conique, à laquelle le sculpteur ne s'est pas astreint.

Quant au rôle de saint Jean, il consiste, le plus ordinairement, nous en avons déjà fait la remarque, à répandre de l'eau sur la tête du Sauveur, la forme de l'infusion se joignant à celle de l'immersion; quelquefois son ministère s'exerce par la seule imposition de la main sur la tête du Christ. Il en est ainsi sur les portes de Monreale et de Pise, et à Monza; à Paris, au contraire, on retrouve l'infusion. La peinture du cimetière de Saint-Calixte est, d'ailleurs, le seul monument, à notre connaissance, où le saint Précurseur se contente de tendre la main à son divin Maître, pour l'aider à sortir du fleuve.

V.

BAPTÊME DE NOTRE-SEIGNEUR, DEPUIS LE XIV[e] SIÈCLE.

Les représentations du Baptême de Notre-Seigneur mettent bien en relief les caractères des diverses époques de l'iconographie chrétienne. Représenté d'abord par les circonstances élémentaires du fait, il est entendu comme idée, dans la plus grande généralité du mystère de la Rédemption et du Christianisme tout entier. Ensuite, on emploie des procédés symboliques, pour rendre honneur à la personne sacrée du Sauveur, et pour célébrer les effets spéciaux du sacrement régénérateur. La double action du naturalisme dans les procédés d'imitation, et du mysticisme dans les sentiments pieux, va maintenant se manifester; on la voit bien clairement apparaître dans le petit tableau de Giotto, que nous avons reproduit (T. II, pl. XIII). Notre-Seigneur, en s'agenouillant, nous y donne un parfait modèle de piété et d'humilité, et cette position semble lui être donnée comme une première tentative pour résoudre la difficulté de l'immersion, sans blesser les lois de la perspective. Elles ne sont pas observées, sans doute, dans ce tableau, mais on voit que le peintre en avait le sentiment, et il a voulu s'en rapprocher. On n'avait jamais abandonné tout à fait le procédé, plus ancien que celui du monticule, quoique celui-ci soit d'un aspect plus archaïque, qui consistait à élever horizontalement le niveau des eaux, en les contenant d'une manière elle-même toute fictive, entre des bords naturellement impossibles. C'est là ce que fait Giotto, dans l'exemple que nous avons reproduit, et, de même, dans le tableau de l'*Arena* de Padoue, où le Sauveur est debout; mais, dans l'une et l'autre de ces compositions, à ne considérer que la nappe d'eau, on pourrait croire qu'elle fuit, ne s'é-

levant à la vue que pour satisfaire à la perspective, sans menacer d'inonder saint Jean, et tous ceux qui sont sur ses bords; dans ces conditions, son niveau apparent pourrait s'élever, selon le point de vue du specta-



GRAVÉ PAR A. FOLI. 22 D'APRÈS LA PHOTOGRAPHIE.

Baptême de Notre-Seigneur. (Luca della Robbia.)

teur, à la ceinture du Sauveur, comme le montrent l'un et l'autre tableau; mais il faudrait que ce fût comme dans le lointain, et que Notre-Seigneur ne parût pas plongé dans les eaux. La fiction a consisté à l'y plonger effectivement. Au contraire, dans le bas-relief de Luca della Robbia, que nous publions, le fleuve n'est plus qu'un filet d'eau. L'immersion réelle devait ainsi disparaître, aussitôt que l'art voulut serrer de près l'imitation de la nature; on dut seulement l'indiquer, en baignant les pieds, ou tout au plus les jambes du Christ, dans un fleuve souvent fictif, puisqu'il n'a même pas proportionnellement les dimensions d'un ruisseau; et il fallut encore d'autres artifices de composition, quand on voulut, comme Luca della Robbia, non pas rendre l'immersion, puisque

c'était impossible, artistement, mais accentuer les moyens de la rappeler. L'infusion devint alors de plus en plus indispensable, et nous ne croyons pas que l'on trouve, en ces conditions, une seule composition dans laquelle elle ne se montre, ou se faisant, ou étant faite, ou prête à se faire, comme dans le tableau de Francia, à Dresde. Dans ce tableau, le saint Précurseur semble encore vouloir s'excuser. D'ordinaire, dans les compositions également bien senties, il ne songe plus qu'à obéir aux ordres de son Maître ; et l'on s'est attaché à exprimer son recueillement, son respect et son amour, comme l'ont fait Giotto et Luca della Robbia. Ils ont représenté Notre-Seigneur dans un sentiment d'humilité et de douceur attrayante; on pourrait aussi exprimer chez lui une idée plus élevée, qui réponde à la prise de possession solennelle de son titre de Sauveur. Les Anges préposés à la garde de ses vêtements, rachètent, par cet honneur, l'humiliation particulière attachée à son dépouillement[1]. Ils pourraient être conçus avec un caractère de dignité; mais ils prêtent surtout à la grâce, et nulle part cette grâce n'est aussi suave que dans le *Baptême de Notre-Seigneur*, des cellules de Saint-Marc peintes par le Beato Angelico. Il importe ensuite de bien caractériser l'intervention du Père et du Saint-Esprit : le Saint-Esprit, par une colombe, mais une colombe qui soit vraiment céleste, et qui répande les effusions sacrées d'en haut ; le Père, par une main divine, bénissante, rayonnante, nimbée, ou par une figure humaine telle qu'il convient de la choisir pour le représenter, ou bien encore par une gloire lumineuse. Nous aimons mieux alors, comme plus significatives, les lignes d'or vives et arrêtées du moyen âge, qu'un vif éclat de lumière naturelle.

Nous supposons que l'on a pu légitimement comprendre dans une composition simultanée, des faits qui, selon la réalité du récit évangélique, se sont passés successivement, la colombe sacrée n'étant descendue

1. On observera que, dans le tableau de Giotto, les personnages chargés de porter les vêtements du Sauveur n'ont point d'ailes, et que l'un d'eux paraît avoir de la barbe. Le peintre se serait-il soustrait, dans cette circonstance, à l'usage universel alors, et suivi par lui-même à Padoue, en confiant ce soin à d'autres qu'à des Anges? Ces personnages sont nimbés : il faudrait donc croire alors que ce sont des Saints déterminés, — saint Pierre et saint Jean, peut-être? — La composition prendrait, en ce cas, un caractère plus mystique encore. Il ne serait cependant pas impossible que Giotto ait voulu peindre des Anges, quoique sans ailes ; et quant à la barbe, elle demanderait vérification sur l'original. En attendant, nous suspendons notre jugement. On remarquera encore, dans ce tableau, l'auréole de Dieu le Père, suspendue horizontalement et offrant la forme d'une espèce d'entonnoir ; les deux nimbes divins, rendus crucifères au moyen de trois légers fleurons. Plus tard, nous y reviendrons relativement au type de saint Jean-Baptiste si ressemblant à Notre-Seigneur, observation qui s'applique au bas-relief de Lucca della Robbia. Le manteau attribué par Giotto au saint Précurseur mérite aussi d'être signalé.

du ciel et la voix céleste ne s'étant fait entendre qu'après le Baptême, lorsque Notre-Seigneur était en prière sur le bord du fleuve. La solution de la difficulté, s'il y en avait une, serait donnée par la pratique constante de l'art; elle était commandée par sa nature. La question examinée par Ayala, avec la rigueur qu'il apporte, comme théologien, à l'examen de tout ce qui pourrait blesser ou la foi, ou la morale de l'Église, cette solution est sortie triomphante de l'épreuve. Seulement, on dira avec ce savant critique que, s'attachant plus rigoureusement à la lettre de l'Evangile, le peintre pourrait prendre pour sujet, non plus le Baptême de Notre-Seigneur, mais la Manifestation qui le suivit; et alors saint Jean-Baptiste apparaîtrait, les yeux fixés sur le Sauveur, dans le ravissement et la contemplation. Nous en avons un exemple dans l'estampe, composée sous la direction du P. de Natalis : la Manifestation, séparée du Baptême, est représentée dans une composition accessoire, reportée sur le second plan.

Le tableau le plus célèbre du Baptême de Notre-Seigneur est assurément celui du Poussin, qui fait partie de la série des *Sept Sacrements.* Il est conçu dans un système radicalement différent de toutes les compositions que nous venons d'étudier. Nous n'y voyons plus ni Anges, ni Saints, ni gloire; les nimbes, les rayons, tous les signes symboliques ont disparu. La colombe qui plane au-dessus du Christ, quelques regards qui commencent à se tourner vers elle, parmi une foule d'assistants, un homme qui met sa main devant ses yeux, pour indiquer que cette apparition est éblouissante, — impressions qui, si elles étaient vives, devraient être partagées par d'autres spectateurs : — ce sont là les seuls indices d'une intervention surnaturelle.

Des hommes nus ou à peu près, qui attendent leur tour, pour recevoir le baptême, ou qui, après l'avoir reçu, sont occupés à reprendre leurs vêtements, sont traités, au contraire, avec une complaisance qui s'accorde bien avec le peu d'empressement qu'ils mettent à se couvrir[1].

Le genre de beauté qui appartient à ce tableau, c'est la large majesté du paysage, quelque chose de grave, de noble, d'antique, de recueilli même, dans les poses, les draperies, les sentiments, mais d'une manière tout humaine, et qui le cède, sous ce rapport, à des œuvres profanes de notre grand maître, aux *Bergers d'Arcadie,* par exemple.

Pour bien sentir ce qui manque ici, il faut s'attacher au personnage du Christ. Dans tout le tableau, il n'y en a pas de moins divin; il est lourd et

1. Leur dépouillement se justifie d'autant moins, que le Baptême se reçoit par infusion, non dans le fleuve, mais sur le bord du fleuve.

épais ; son attitude, son expression sont naturelles et convenables, sans doute, mais le premier venu pourrait les prendre.

Nous maintenons que cet acte de la vie du Dieu fait homme ne s'est point ainsi passé, ne considérât-on que ce qui a paru extérieurement. Pour vouloir être trop vrai de cette vérité de bas étage, l'art moderne, entre les mains des hommes mêmes dont l'élévation de caractère et de génie est le moins contestable, perd trop souvent la faculté de soulever les âmes au véritable niveau des grandes choses.

VI.

TENTATION ET MANIFESTATIONS DE NOTRE-SEIGNEUR.

Après son Baptême, Notre-Seigneur s'en alla dans le désert; nous avons vu avec quelle admirable simplicité le Beato Angelico avait su l'y représenter. On pourrait prendre les choses autrement, et, s'emparant d'un mot de saint Marc, animer autour de lui la solitude, et l'entourant des bêtes sauvages adoucies par sa présence, annoncer que l'empire sur la nature, perdu par Adam, est désormais reconquis.

Viennent ensuite les trois tentations; elles ont été toutes les trois représentées dans les mosaïques de Monreale; un peu auparavant, on peut dire qu'elles ont été toutes les trois résumées dans une seule représentation, sur la porte de bronze de la même ville, et sur celle de Pise : le Sauveur est assis sur une pointe de rocher très-élevée, avec Satan devant lui : ce qui rappelle à la fois le désert où il l'aborda et la haute montagne où il le transporta, et, par conséquent, la première et la dernière tentation; la seconde est rappelée au moyen du Temple qu l'on voit à côté. Dans les miniatures d'un *Exultet* qui appartenait à la cathédrale de Pise, lorsque Martini l'a publié [1], et qui nous paraîtrait à peu près du même temps, on a rappelé aussi tout à la fois la scène initiale et la scène finale : la première au moyen des pierres placées aux pieds du démon, et qu'il montre encore; la seconde, parce que l'on voit qu'il s'en va, et que trois Anges, de l'autre côté, sont déjà profondément inclinés pour adorer leur Dieu, et se mettre à son service. Quant à Notre-Seigneur lui-même, son attitude répond à l'idée d'une réponse victorieuse, qui s'applique également bien à toutes les tentations. La composition prend ainsi un caractère de glorification, caractère auquel s'est attaché le Pérugin, dans la voûte de la salle du Borgo, au Vatican, où il

1. Martini, *Thes. bas. Pisan.*, pl. XXXVI.

a aussi opposé, dans un même tableau, le rôle du tentateur et celui des bons Anges, mais au moyen de deux figures du Sauveur, placées sur le premier et le second plan. A la première, Satan, sous une attitude bénigne, qui, avec ses cornes, le fait ressembler à Moïse, présente une pierre. La seconde occupe en perspective le milieu de la scène, laissée ouverte entre les deux premiers personnages, et les Anges sont rangés autour d'elle, portant la nourriture céleste qui lui est destinée. Les vases qui la contiennent, en effet, semblent des vases à parfums, ils seraient insuffisants pour contenir une nourriture grossière. L'on peut en goûter l'arôme, en continuant, comme le fait le Sauveur, de méditer et de prier, de sorte que, disant à Satan, sur l'avant-scène: «on vit de la parole de Dieu», il montre sur l'arrière-scène comment on vit de cette parole, et comment il en a vécu pendant quarante jours : il le montre tout autant et mieux qu'il n'annonce vouloir prendre les adoucissements préparés pour ses besoins corporels.

On comprend, d'ailleurs, que cette manière toute mystique de représenter ce mystère, n'est pas celle qui convient ordinairement; mais elle laisse apercevoir la variété d'aspect qu'il peut prendre selon le mode de représentation. On s'est occupé de savoir s'il était à propos que Satan tînt les pierres dans la main, ou qu'il les montrât étendues sur le sol. Au fond, il importe très-peu; nous ne croyons pas non plus qu'il faille exiger la présence de plusieurs pierres, bien que le texte évangélique se serve incontestablement du pluriel. Une pierre dans la main du démon exprime la substance du fait, et cela suffit, si l'on s'est annoncé comme ne voulant exprimer que cette substance. Il serait mieux, assurément, d'en montrer un plus grand nombre, quand la composition se développe sous forme historique.

La pensée dominante du sujet, qui doit se formuler dans la physionomie et le geste du Sauveur, c'est toujours de faire comprendre que la nourriture spirituelle de l'âme prend le pas sur la nourriture matérielle du corps; celle-ci, mise à son rang, mérite alors d'être prise avec action de grâces, et il n'est pas au-dessous du ministère des Anges de la dispenser à celui qui nous est donné comme modèle.

De même, pour la seconde et la troisième tentation, il n'importe que très-secondairement de savoir quel était ce pinacle du Temple, où le Sauveur fut transporté, et comment le représenter; de savoir quelle sorte de mirage le Démon fit apparaître ensuite sur la montagne. Il suffit de s'arrêter, sur de semblables points, à des vraisemblances, et l'on mettra toute son attention à montrer Jésus aussi simple, aussi humble que possible, avec une sereine majesté, qui s'animera d'indignation, lorsque l'ange déchu aura parlé de se faire adorer : celui-ci, jusque-là, aura pu

conserver un certain caractère de grandeur empruntée, au travers duquel on ne verrait apparaître qu'à la dérobée des signes de la bestialité, un sourire insidieux, un coup d'œil oblique qui dénote l'esprit du mal. Aussitôt que Notre-Seigneur lui dit ces paroles foudroyantes : *Vade retro Satanas*, tout prestige disparaît; le monstre infernal doit reprendre ses formes les plus hideuses, et le Fils de Dieu prendra un aspect foudroyant, manifestant sa divinité, sans se révéler au tentateur, car il l'a déjà mis dans l'impossibilité de lever les yeux sur lui. Cet esprit bestial lui offrait les splendeurs d'une royauté imaginaire, et c'est lui qui est le roi; Satan aspirait à se faire adorer, et c'est lui qui est le Dieu!

La tentation de Notre-Seigneur nous étant apparue, dans l'art, avec une couleur finale de manifestation, nous sommes mieux fondé à la faire suivre des autres faits qui ont plus particulièrement ce caractère, et auxquels nous ne pouvons accorder qu'une brève attention. Nous concentrerons donc, dans le même article, le *Miracle de Cana*, la *Multiplication des pains*, et les *Vendeurs chassés du Temple;* réservant un article spécial pour la *Transfiguration*, eu égard à l'importance plus grande prise par ce mystère, dans les compositions artistiques.

Cette dernière observation s'applique aux faits de cette nature, pris dans leur ensemble ; elle ne serait pas fondée, si on s'attachait particulièrement à l'ère primitive de l'art chrétien, puisqu'au contraire le Miracle de Cana et la Multiplication des pains y jouent un rôle prépondérant, tandis qu'il faut relativement descendre assez bas pour y voir la Transfiguration en honneur. Dans ces temps primitifs, c'était le *Miracle de Cana* que l'on représentait ; dans les temps modernes, en parlant des représentations de ce miracle, on dira plutôt les *Noces de Cana*. En effet, c'est que, d'abord, on s'attachait à l'*idée* de la transformation ; et, dans la suite, on en est venu à rechercher plutôt le *spectacle* des noces. Pour rendre l'idée, il suffisait de montrer Notre-Seigneur étendant sa main toute-puissante sur les urnes, où s'opérait, hors de la portée du regard, le changement merveilleux. L'expression hiéroglyphique du fait pouvait se résumer plus complétement encore, et, pour le dire, il suffisait de figurer les urnes. Voulait-on, au contraire, développer la représentation, on ne s'inquiétait point d'y faire figurer les personnages qui, réellement, avaient été présents aux Noces de Cana, pas même la sainte Vierge, encore moins rien qui rappelât des noces ou un repas. On y appelait les Apôtres, comme étant les dispensateurs des grâces célestes, comme étant les ministres du Sacrement eucharistique, ainsi figurés. Dans les peintures de l'antique basilique de Saint-Clément, à Rome, où le Miracle de Cana est associé, comme idée, au Crucifiement et à la Résurrection de Notre-Seigneur, pour dire l'expansion des grâces provenant de ces mystères, la scène est

développée comme fait; alors la sainte Vierge s'y montre à côté de Notre-Seigneur, le maître d'hôtel y paraît aussi, sous de moindres dimensions, et désigné par son nom : *Architriclinus*. Les circonstances successives de la demande adressée par Marie à son divin Fils, de l'ordre donné par celui-ci de remplir les urnes d'eau, de l'appel fait à ce préposé au service pour goûter cette eau changée en vin, sont ainsi groupées dans un seul moment, parce qu'on a voulu les rappeler toutes; mais on n'a tenté en rien de représenter d'ailleurs le festin. Au XIIe siècle, sur la porte de Bénévent, et au XIIIe siècle, dans les bas-reliefs du chœur, à Notre-Dame-de-Paris, si on n'a pas cherché à donner à la représentation l'aspect d'un festin de noces, on a du moins voulu qu'on en vît la table; les convives y sont assis et au nombre de quatre seulement; à Paris, ils sont placés dans cet ordre : la sainte Vierge, Notre-Seigneur, l'époux et l'épouse. L'époux est nimbé, et il tient un pain timbré d'une croix; on a donc voulu en faire un Apôtre, — saint Jean probablement, selon la légende, — quoiqu'il ne soit pas imberbe, conformément au type ordinaire du Disciple bien-aimé, et tout particulièrement dans la Cène, qui occupe le second tableau à la suite de celui-ci. Ce n'est pas seulement Paul Véronèse, parmi les modernes, le Tintoret, le Bassano, et les autres peintres vénitiens, qui, dans leurs brillantes féeries, ont compris que les Noces de Cana devaient s'offrir sous l'aspect d'une réunion nombreuse et animée. Nous comparons diverses séries d'estampes où elles sont représentées. Déjà, dans la petite vignette de Simon Vostre, les six personnages qu'on y a logés ont, autour de la table, une physionomie assez vivante. Un peu moins limité par l'espace, l'auteur d'une série de vignettes sur l'Ancien et le Nouveau Testament, dédiées en 1554 et 1557 à Marguerite, duchesse de Berry (fille de François Ier, mariée, cette dernière année, à Emmanuel-Philibert, duc de Savoie)[1], non content de multiplier les convives, et de leur donner plus de mouvement, a voulu que la table parût s'étendre hors du cadre de son tableau, et en contenir beaucoup d'autres. Sébastien le Clerc, profitant d'un espace presque double d'étendue, quoiqu'il n'embrasse pas plus de sept centimètres sur cinq, a doublé les acteurs apparents de la scène, et leur a donné plus d'animation encore. Le Père de Natalis, dans sa collection, a souffert que le rôle de Jésus et de Marie, quoique mis assez en évidence sur un second plan, fût cependant noyé au milieu, non pas seulement d'une scène, mais de plusieurs scènes, variées avec beaucoup d'entrain, mais l'entrain d'un dessinateur évidemment habitué à représenter des kermesses flamandes, et heureux de se retrouver dans son élément.

1. *Figure del Vecchio Testamento*, Lione, 1554; *Figure del Nuovo Testamento*, Lione, 1559.

Admettons que l'on veuille tirer de cette scène un effet pittoresque; encore faudrait-il en bien saisir le point dramatique, et, pour le mettre en saillie, lui subordonner tout le reste. Trois moments sont principalement bons à choisir: celui où la sainte Vierge s'adresse à Jésus, celui où le miracle vient de s'accomplir, le moment suivant où naissent les réflexions que l'on peut en tirer. Le premier moment est propre surtout à faire sentir la puissante intercession qui appartient à Marie. Il faudrait que l'on aperçût l'embarras des serviteurs, la confusion qui commencerait à gagner l'époux, déjà partagée par quelques-uns des siens, l'espoir et l'attente qui renaît sur d'autres figures, quand on voit Marie intervenir. Le second moment serait joyeux et triomphant; mais un peintre chrétien ne doit pas oublier que cette joie doit être édifiante, et propre à glorifier Celui qui en est l'auteur : les regards se tourneront donc vers lui. C'est alors que, revenus de cette première émotion joyeuse, ces regards prennent un caractère plus respectueux, l'artiste s'attachant à ces dernières paroles de saint Jean : « Jésus manifesta sa gloire, et ses disciples crurent en lui ».

Le miracle de la *Multiplication des pains*, très-fréquemment représenté, comme celui de Cana, dans l'art chrétien primitif, selon la manière sommaire que nous savons, tant qu'on s'en est servi comme expression symbolique de l'Eucharistie, a perdu cette faveur dans les autres phases de l'iconographie. Au moyen âge, on ne le voit guère que dans les séries très-développées des représentations évangéliques, sur la porte de Bénévent, par exemple, et dans les mosaïques de Monreale. Il a été omis même dans la *Bible des Pauvres*. Le sujet a été ensuite trouvé peu favorable aux conditions d'un tableau moderne, et nous ne nous souvenons pas d'en avoir rencontré la représentation en dehors des séries très-étendues auxquelles se prêtent les livres illustrés. Mme Jameson elle-même n'en cite pas d'exemples. Le peintre chrétien, cependant, pourrait s'emparer heureusement du moment où Jésus bénit les pains et les poissons, les assistants tenant les yeux suspendus sur lui, dans l'attente; du moment aussi où, le repas consommé, ils les ramènent sur lui, avec la vivacité de l'enthousiasme et de l'action de grâces, qui les porta, dans un premier mouvement de ferveur, hélas ! bientôt disparu, à vouloir le proclamer roi. Dans l'une et l'autre alternative, il serait bon, selon l'observation d'Ayala, de ne pas négliger, si le développement de la composition le permettait, la circonstance rapportée par saint Marc, et de ranger la foule par groupes réguliers; car l'ordre doit être considéré comme un élément iconographique pour représenter le bien; mais, pour l'exiger, il faudrait exiger aussi que tout tableau prît les proportions d'un panorama, et Ayala ne songe pas assez aux conditions auxquelles sont assujetties beau-

coup de compositions, quand il préconise, sans restriction, ces circonstances d'une exactitude minutieuse.

La scène des *Vendeurs chassés du Temple*, deux fois répétée dans l'Évangile, comme celle de la Multiplication des pains, n'a point eu, comme celle-ci, le privilége d'être adoptée dans le cycle primitif de l'art; au moyen âge, elle prit facilement place au même rang ; elle l'accompagne dans les mosaïques de Monreale, et si elle lui cède le pas sur la porte de Bénévent, qui est plus ancienne, elle le prend au XIVe siècle, dans les fresques de Giotto, à Padoue, et le conserve au XVe, dans la *Bible des Pauvres*. Depuis lors, un sujet si favorable aux effets dramatiques devait, par cette raison, fixer volontiers le choix des artistes. Nous croirions aussi, à l'honneur de ceux qui en ont fait la commande, qu'ils y ont vu la matière d'une bonne leçon à ceux qui, dans les affaires publiques et religieuses, apporteraient un esprit d'intérêt mercantile. C'est probablement avec cette intention, comme l'observe Mme Jameson, qu'un membre de la famille Contarini fit placer, proche l'entrée de la chapelle, dans le palais des doges, à Venise, le tableau de Bonifazio dû à sa munificence. Le commerce faisait la gloire et la richesse de Venise, mais dans l'intérêt même de sa dignité, il est des lieux dont il importe de fermer l'accès à toute spéculation privée. Le tableau de Jouvenet sur le même sujet, qui se trouve au musée du Louvre, avait été fait pour l'abbaye de Saint-Martin-des-Champs, et ce sujet avait été choisi probablement avec la pensée d'avertir ceux qui habitaient cette maison, d'en exclure ce qui était contraire à l'esprit de leur état.

Quant aux tableaux de Rembrandt, du Bassano, nous croirions volontiers que le goût personnel des peintres avait été pour beaucoup dans un pareil choix, et qu'ils avaient été tentés l'un et l'autre par la multiplicité des détails, qu'il leur donnait l'occasion d'exploiter, selon la nature spéciale de leur talent.

Effectivement, tous les maîtres que nous venons de citer ont tendu à rendre l'effet pittoresque, bien plus qu'à donner une profonde impression de l'ascendant extraordinaire exercé en cette circonstance par le Fils de Marie. Il est vrai que ce peuple de marchands qui s'enfuient, se pressent et se bousculent, ces animaux échappés, ces tables renversées, ces enfants qui crient, doivent amener à dire : quel est donc cet homme qui, seul, si faiblement armé, prend sur la foule un empire si foudroyant? A l'appui de cette idée, Jouvenet semble même avoir voulu que son Christ ressemblât, avec ses cordes, à Jupiter lançant la foudre. A certains égards, c'était tendre au but; mais il faut plus que cela pour l'atteindre ; et pour faire plus, il faut prendre une autre voie; il faut plus de majesté, et moins d'effort dans l'action du Fils de Dieu, moins de confusion autour de lui,

afin que l'attention, moins distraite, se fixe mieux sur lui. Alors, pensez à ces paroles de saint Jérôme : « C'est là celui de ses miracles qui me paraît « le plus admirable ! Comment concevoir une pareille chose de la part « d'un homme qui se laissait mépriser par les scribes et les pharisiens, « comme s'il ne se fût pas élevé au-dessus de la plus basse condition, et « qui parut si vil à leurs yeux, qu'ils osèrent le crucifier ? Il faut que, « dans ce moment, des flammes célestes aient jailli de ses yeux. »

VII.

TRANSFIGURATION.

Lorsque, dans l'antiquité chrétienne, on représentait si souvent les principaux miracles de Notre-Seigneur, et ceux-là préférablement qui exprimaient le mieux l'idée d'une merveilleuse transformation de l'eau commune en une liqueur de prix, d'un merveilleux passage de la pénurie à l'abondance, des ténèbres à la lumière, de la maladie à la santé, de la mort à la vie, on entendait assurément glorifier l'auteur de ces prodiges. Cela était d'autant plus vrai qu'on leur faisait signifier la transformation, mille fois plus fructueuse et mille fois plus admirable encore, du péché à la grâce, de la nature déchue à la vie éternelle, et tous les moyens par lesquels s'opère, se maintient et se propage ce renouvellement de l'humanité. Mais cette glorification, on la comprenait intérieurement, on la disait par les choses, comme par les termes d'un discours : on ne la représentait pas comme il appartient à l'art de le faire. Le propre de l'art est, pour glorifier le Sauveur, de le représenter dans la gloire, et, pour célébrer son triomphe, de le montrer triomphant. En effet, quand le christianisme eut conquis sa liberté, l'image du Christ triomphant prima, dans ses basiliques, toute autre image. Et préférablement à toutes les autres circonstances de sa vie où le Sauveur s'était manifesté, on choisit la Transfiguration, où extérieurement il prit en partie l'éclat qui convient à sa dignité divine et humaine.

Dans les plus anciennes représentations de ce mystère, le Christ transfiguré est une variété du Christ triomphant, entendu dans la généralité des termes, et si on rappelle ce que Notre-Seigneur parut sur le Thabor, c'est pour mieux dire ce qu'il est éternellement dans le ciel. Il ne s'agit point d'ailleurs, dans ces œuvres encore sous l'influence de l'esprit primitif, de produire aucune illusion sur les sens, et de donner aux yeux quelques motifs de croire que les choses se sont passées comme ils les voient représentées. A Saint-Apollinaire *in Classe*, près de Ravenne, la

mosaïque absidiale représente la Transfiguration, sans même que Notre-Seigneur apparaisse en personne. On lui a substitué cette croix à l'embranchement de laquelle on distingue à peine une tête de Christ, et qui, accompagnée de ces mots: *Salus mundi*, est placée au milieu d'une grande auréole circulaire et constellée. (Voir T. II, pl. XVIII, fig. 5.) La présence de Moïse et d'Élie, désignés par leurs noms, à droite et à gauche, combinée avec le nombre précis de trois brebis placées au-dessous, et représentant les trois apôtres saint Pierre, saint Jacques et saint Jean, ne laisse pas de doute sur la pensée dominante de cette composition, où l'on a voulu glorifier l'auteur du salut par le souvenir de sa Transfiguration.

Dans la mosaïque de l'église des Saints-Nérée-et-Aquilée, à Rome (IXe siècle), au centre de l'arc triomphal, où la Transfiguration a servi également de motif pour la glorification du Sauveur, tous les personnages figurent, il est vrai, personnellement, mais rangés avec une symétrie d'attitude tout archaïque.

Aux XIe et XIIe siècles, on voit apparaître deux manières de représenter la Transfiguration, qui se sont perpétuées et confondues chez les Grecs modernes : ou bien le Christ transfiguré est suspendu dans une auréole, et lance ordinairement des rayons, qui le plus souvent vont atteindre les deux prophètes et les trois apôtres ; ou bien il pose le pied sur un pic de montagne. La porte de bronze de Saint-Paul, le diptyque à peu près contemporain du musée Barberini, — au siècle suivant, la porte de bronze de Monreale, — plus tard le vitrail de Chartres, publié par M. Didron, — plus tard encore, c'est-à-dire au XIVe ou XVe siècle, les diptyques en mosaïque du baptistère de Florence, offrent une série d'exemples de la première manière[1]. On observe la seconde sur la porte de Pise, où les deux prophètes sont ensuite échelonnés de chaque côté, sur les flancs de la montagne. Sur la Dalmatique impériale du trésor de Saint-Pierre, à Rome, ils reposent eux-mêmes sur deux pics latéraux : ce qui est tout à fait

1. Il arrive que, l'auréole étant circulaire (porte de Saint-Paul) et les rayons disposés symétriquement, elle prend l'apparence d'une roue. Cette physionomie est surtout frappante sur le vitrail de Chartres, vu que les rayons sont représentés par des bandes raides et larges; mais il faut prendre garde que l'encadrement circulaire, forme du panneau, est distinct de l'auréole, qui est elliptique (Didron, *Hist. de Dieu*, p. 119. *Ann. arch.*, T. I, p. 153). Sur les diptyques de Florence, où le rayonnement est analogue, l'auréole est aussi elliptique, et les rayons, allant droit à chacun des Prophètes et des Apôtres, ne sont pas régulièrement disposés (Gori, *Thes. vet. dipt.*, T. III, pl. de la p. 334). L'auréole est également elliptique sur le diptyque Barberini (Gori, *id.*, *id.*, pl. XXXVII ; d'Agincourt, *Sculpture*, pl. XII, fig. 21), où les rayons ne la dépassent pas, et de même sur la porte de Monreale, où il n'y a pas de rayons. Ce serait donc seulement chez les Grecs modernes que, combinée avec les rayons, l'auréole aurait pris habituellement, selon l'observation de M. Didron, la figure d'une roue (*Guide de la Peinture*, p. 178).

conforme aux prescriptions actuelles du *Guide de la Peinture* du mont Athos, dont voici les termes : « Une montagne avec trois cimes : sur celle « du milieu, le Christ debout avec des vêtements blancs ; il bénit ; tout « autour, une lumière avec des rayons ; sur la cime droite, Moïse tenant « les tables de la loi ; sur la cime gauche, le prophète Élie. » Le *Guide* ajoute plus loin : « Derrière, sur un côté de la montagne, on voit le « Christ, montant avec les trois Apôtres et leur indiquant le sommet de « la montagne. De l'autre côté, les disciples descendent avec crainte et « regardent en arrière ; le Christ, derrière eux, les bénit. » Or, sur le précieux vêtement avec lequel nous comparons cette description, on voit, en effet, les Apôtres monter et descendre avec Notre-Seigneur : seulement les attitudes sont différentes. La même observation s'applique à une peinture citée par M. Julien Durand, dans les *Annales archéologiques*[1].

La Transfiguration peinte par Giotto, sur les panneaux de l'armoire de *Santa Croce*, ne participe en rien du caractère observé sur le monument que nous venons de décrire. Dans ce tableau, petit de dimension, mais grand de style, nous voyons pour la première fois Notre-Seigneur hardiment jeté dans l'espace, et affranchi de toutes les lois de la pesanteur ; mais Moïse et Élie ne participent pas à ce jet extatique, comme plus tard, dans le tableau de Raphaël : ils sont représentés à genoux, et en adoration devant le Fils de Dieu. Le Beato Angelico, dans une fresque de Saint-Marc, pour donner l'idée d'une apparition, n'a fait apercevoir que chacune de leurs têtes émergeant dans l'espace. Son Christ, posé sur un monticule représentant le sommet de la montagne, se dresse et étend les bras, avec beaucoup de majesté et un grand caractère. L'éclat lumineux est bien marqué, et chez lui et chez Giotto, par l'effet d'éblouissement rendu dans les Apôtres, effet différent de celui de Raphaël qui les a renversés, différent aussi de celui du Pérugin, où la lumière, réputée plus douce, permet à ces heureux spectateurs de la scène d'en goûter tous les charmes, et les porte mieux à dire : « Il fait bon d'être ici » (T. I, pl. XIV). Il en est de même dans le panneau de l'armoire de l'*Annunciata*, où M. Cartier a cru reconnaître, avec grande apparence de raison, parmi tous ces charmants petits tableaux du peintre angélique, une autre main que la sienne[2]. Dans le tableau de Saint-Marc, il y a une gradation

1. T. XXV, p. 290. On y verra la face de la dalmatique dont nous parlons. Nous rappelons que l'autre face a été publiée dans le même recueil (T. I, p. 151). Quant à l'âge de ce vêtement, nous rapporterons ici ces paroles de M. Julien Durand : « Je ne pense pas que la « dalmatique ait été fabriquée avant le XII[e] siècle ; mais je me garderais d'affirmer qu'elle « ne l'a pas été au IX[e]. Dans les questions de date, au sujet des ouvrages byzantins, chacun « base son sentiment sur ses impressions. »

2. Cartier, *Vie de Fra Angelico*.

d'effet, qui elle-même est très-belle. Les deux prophètes ne sont pas éblouis, ils savourent doucement l'éclat de la gloire béatifique; la sainte Vierge et saint Dominique, appelés eux-mêmes mystiquement à la contemplation du mystère, la peuvent goûter, comme on le fait dans la patrie céleste[1]. Les Apôtres sont à l'état de voyageurs, et l'on comprend que ravis, par de pareilles beautés, ils aient peine cependant à les contempler, sans faiblir, de leurs yeux mortels.

Quant aux tableaux du Pérugin et de Raphaël, ils ont été, dans notre introduction (p. 87, 88), l'objet de considérations que nous ne pourrions que répéter; nous ferons seulement observer qu'à la différence de ceux dont nous venons de parler, qui sont compris dans des séries de faits évangéliques, le sujet en avait été commandé à titre de patronage : celui du Pérugin, par la confrérie des changeurs à Pérouse ; celui de Raphaël, pour le maître-autel de la cathédrale de Narbonne, par le cardinal de Médicis. C'est par l'élan imprimé principalement à son Christ, que Raphaël, dans ce tableau, s'est montré si admirable. Michel-Ange, avec toute sa puissance, ne sait pas décharger ses figures les plus célestes du poids de leurs formes athlétiques; on voit ici que son émule lui a pris ses formes larges et ses muscles vigoureux; mais comme le souffle divin les enlève, sans qu'il reste rien de leur poids! Giotto nous donne l'idée d'une simplicité dans le jet, qui, sous la main de Raphaël, aurait accru encore la majesté; le Beato Angelico nous donne l'idée d'une lumière plus douce, et non moins éblouissante : plus douce pour des yeux béatifiés, non moins éblouissante pour des yeux charnels. Mais on ne peut le méconnaître, même en prenant Raphaël comme le temps nous l'a fait, avec ses teintes trop brunies, tandis qu'il renverse les Apôtres, il nous enlève nous-mêmes, comme nul autre n'a jamais su le faire.

On est d'accord pour reconnaître que le grand artiste, dans la partie inférieure de son tableau, a voulu ménager un contraste : la nature déchue, des efforts impuissants pour l'affranchir de la plus humiliante, de la plus horrible suggestion, sont mis en regard du souverain réparateur, qui, dans sa personne d'abord, la relève et la transporte, et va tout à l'heure apporter le remède aux maux que le peintre a si vivement voulu nous faire sentir. La pensée est assez ample pour comprendre, dans une même unité, des scènes aussi diverses. Les choses prises d'aussi haut, il serait mesquin d'arguer d'aucune impossibilité matérielle, pour les embrasser d'un seul regard, dans la réalité des faits; mais on peut regretter que l'accentuation trop vive donnée à la scène d'en bas, placée

1. Nous publierons, T. V, la tête de Moïse et celle de la sainte Vierge.

au premier plan, distraie l'attention de la scène d'en haut : d'autant plus que, Raphaël n'ayant pu terminer de sa main, ni même faire achever sous ses yeux une partie du tableau, déjà, dans sa composition originale, trop montée au delà du rôle d'accessoire, les défauts ont été exagérés par des pinceaux trop alourdis par la pesanteur des âmes.

Après Raphaël, Louis Carrache a cru être plus vrai, la scène du bas supprimée, en peignant celle du haut à grand fracas, si bien que, dans tout ce tapage, il vous plaira, si vous le voulez, d'admirer des traits vigoureux, des lignes qui fuient, des membres sortis de la toile. Mais pour nous, s'il nous convient de nous représenter le Sauveur transfiguré et de nous transporter véritablement sur le Thabor, nulle aide pour nous ouvrir les yeux ne nous sera plus efficace que celle du frère Angélique. Deux personnages sont introduits sur la scène, au titre même qui nous y amène : la sainte Vierge et saint Dominique, — comme saint Laurent et saint Julien, patrons des Médicis, dans le tableau de Raphaël, — ne figurent pas là des acteurs, mais des spectateurs. Le fait, pour eux, est, comme il le doit être pour nous, ravivé par le souvenir et la représentation ; et leurs impressions doivent être les nôtres. Ils voient comment la lumière céleste éblouit, sans avoir besoin de sentir l'éblouissement ; ils nous montrent comment il faut être recueilli pour bien la voir ; comment elle pénètre, si on la voit avec recueillement.

VIII.

GUÉRISONS OPÉRÉES PAR NOTRE-SEIGNEUR.

Pertransiit benefaciendo. Les Juifs demandaient au Fils de Dieu qu'il se fît reconnaître par quelque signe dans l'air; Hérode fut d'abord ravi, quand il lui fut envoyé par Pilate, dans l'espoir qu'il lui donnerait le spectacle de quelque merveille. Jésus ne se mettait point en spectacle, mais il accomplissait avec une simplicité aussi admirable que sa toute-puissance, les prodiges les plus grands, pour guérir un pauvre malade, pour rendre à un infirme l'usage de ses membres, pour consoler une mère, pour recouvrer une âme.

Pour faire tout cela, il ne lui fallait qu'une parole, moins qu'une parole, car une vertu sortait de lui, et il suffisait quelquefois de toucher l'extrémité de ses vêtements, pour obtenir le miracle que l'on demandait. Quelquefois aussi, pour des raisons mystérieuses, il ne se contentait pas de parler, il employait certains signes, et des procédés extérieurs en rapport avec la signification du but qu'il se proposait. Ainsi, il

détrempa de la terre avec de la salive, il en fit un peu de boue, et il en oignit les yeux de l'aveugle-né, pour lui rendre la vue. Cette guérison se fit graduellement; d'autres furent instantanées. Il arrivait à Jésus de soupirer, en élevant sa pensée vers les causes qui attiraient tant de maux à l'humanité. Les maux du corps étant la figure et l'effet, plus ou moins direct, des maux de l'âme, il ne guérissait pas les uns sans se proposer, par-dessus tout, de porter remède aux autres, et souvent, en donnant la santé, il annonça expressément qu'il remettait aussi les péchés.

Ces considérations et d'autres semblables serviront à déterminer le caractère et l'attitude de Notre-Seigneur, dans la représentation de ses divers miracles. Quant à ceux qui en étaient directement l'objet, il ne peut guère y avoir d'incertitude : tous les artistes chercheront à exprimer, dans leurs traits, la joie et la reconnaissance. Il y aura seulement cette différence, que les uns rendront ces sentiments plus profonds et plus intimes, en les concentrant dans une âme, d'où cependant ils débordent: ce sont ceux qui, eux-mêmes, sentent le mieux. Les autres leur donneront plus d'éclat extérieur : ce sont ceux qui recherchent surtout la vie et le mouvement, et qui, prenant à tâche d'observer la nature, se sont attachés aux impressions les plus démonstratives et aux effets les plus pittoresques.

Ajoutons qu'en ménageant les expressions, vous vous mettez en état de réserver une place pour ces impressions délicates qui se mêlent aux émotions profondes, et qui sont une source de tant de charme pour l'observateur qui sait les saisir : l'hésitation de cet aveugle qui, aux premières lueurs du jour, ne sait s'il doit en croire ses yeux; la prostration physique et la sérénité morale de ce possédé de tout à l'heure, que l'esprit du mal agitait de si violentes convulsions. Puis quelques-uns de ces malades guéris se sont trouvés des hommes de caractère, que le Sauveur avait destinés à le glorifier par leurs témoignages, et l'on peut entrevoir qu'ils seront des néophytes résolus. Quant aux spectateurs, c'est les comprendre d'une manière bien vulgaire, que de les faire se pâmer d'étonnement, et se torturer en mouvements de curiosité. Ils paraîtront bien plus fortement frappés, s'ils demeurent contenus par le respect et cette sorte de stupeur qui saisit les âmes, lorsque, au milieu des préoccupations de ce monde, un éclair de lumière surnaturelle leur révèle l'horizon d'une autre vie. Il est un moment où tout esprit médite, à la vue des choses d'en haut, qu'il doive en sentir du dépit ou de l'amour.

Dans certaines compositions, les peintres, sans s'attacher à aucun fait particulier, se sont proposé le fait général de guérisons de tout genre opérées par le divin Sauveur. Ces compositions ne comportent guère

d'autre sentiment que ceux de la bonté et de la bienfaisance de sa part, que ceux de l'amour et de la reconnaissance, d'une douce satisfaction de la part des infortunés, objets de sa commisération. Ce sujet a été traité avec infiniment de charme par Overbeck, inspiré, selon toute apparence, par le tableau de la chapelle de Nicolas V, au Vatican, où le Beato Angelico a groupé, dans un sentiment de suavité, toutes sortes de misères, autour de saint Laurent distribuant ses aumônes. On voit aussi quelque chose de semblable dans la fresque d'André del Sarto, à l'*Annunciata* de Florence, où les malades viennent chercher la guérison près du tombeau de saint Philippe Benizzi. Un tel sujet, ainsi compris, serait bien approprié à une salle d'hôpital, pour y porter la consolation et la paix.

Rembrandt lui a consacré une grande gravure que lady Eastlake appelle son chef-d'œuvre : nous nous représentons facilement le genre de supériorité que le grand maître hollandais a dû y apporter. Il aura rendu avec une vérité palpitante l'état maladif, l'effet des longs soucis, les espérances, les supplications de ces femmes, de ces vieillards qui se groupent autour de ce médecin capable de leur rendre la santé par un seul de ses regards, et le Sauveur, levant la main vers eux, les accueillera avec une bonhomie de nature à encourager tous les désirs. L'artiste d'ailleurs, dans un de ses bons moments, aura su relever cette divine figure par un certain sentiment de dignité, voulant faire comprendre que l'importance de cette scène ne se borne pas au soulagement de tant d'infirmités corporelles; il aura aussi donné lieu d'admirer la vérité d'attitude dans le groupe d'observateurs qui échangent leurs réflexions sur la grande nouvelle du jour; ils rappelleront toutes les rumeurs, toutes les opinions contradictoires, que les miracles de Notre-Seigneur, au dire de l'Évangile, faisaient naître parmi ceux qui en étaient les témoins : amis, ennemis, prétendus sages et modérés; mais évidemment on ne peut attendre du peintre d'Amsterdam qu'il nous mène, dans le sentiment chrétien, aussi loin que nous voudrions aller.

L'art chrétien primitif ne s'était pas engagé dans la représentation d'un grand nombre des guérisons opérées par Notre-Seigneur; il s'en était tenu à en représenter deux ou trois, celles qui, selon sa manière de comprendre, concentraient le mieux la force et la signification de toutes. Le paralytique, ou plutôt l'un des paralytiques, l'aveugle-né, quelquefois aussi l'hémorrhoïsse, furent, des nombreux malades ou infirmes qui durent au Sauveur le recouvrement de la santé, à peu près les seuls admis dans son cycle. Nous nous restreindrons davantage encore, et nous nous contenterons de grouper autour de la Guérison du paralytique, quelques observations qui donneront la mesure de celles que l'on pourrait faire sur tous les faits analogues.

Ce qui donne à la guérison des paralytiques sa plus grande importance, c'est que Notre-Seigneur la fit directement pour prouver qu'il avait le pouvoir de remettre les péchés [1]. Ce fut effectivement dans ce sens, et comme une haute expression de la rémission des péchés, dans son langage semi-hiéroglyphique, que l'art chrétien primitif mit ce miracle si fréquemment en scène. Sa signification était trouvée si claire qu'on ne cherchait pas à la faire ressortir par les circonstances : s'attachant invariablement à ces paroles : *Tolle grabatum tuum et ambula*, « prends ton lit et marche », les artistes du premier âge ont constamment représenté le paralytique marchant chargé de son lit. Et souvent, dans les peintures des Catacombes surtout, l'accomplissement de cette action dit tout ce que l'on a voulu dire, sans même que le Sauveur se montre pour la commander [2]. Il semblerait que le rôle de Notre-Seigneur, lorsqu'il est lui-même représenté, devrait être en effet celui du commandement; mais ce n'est point là ce qui répondait alors le mieux à la pensée des chrétiens; sur les sarcophages où l'on observe cette scène, le Christ ne commande pas, il fait le geste de bénir, absolument comme un prêtre qui donne l'absolution [3].

Dans les récits évangéliques, on distingue deux paralytiques guéris par Notre-Seigneur : le premier dont parlent saint Matthieu, saint Marc et saint Luc, et qui fut descendu du toit d'une maison (circonstance rapportée seulement par ce dernier), pour être présenté au Sauveur; le second, dont parle saint Jean [4], et qui fut guéri à Jérusalem, près de la piscine probatique. Comme ces paroles furent adressées à l'un et à l'autre : *tolle grabatum tuum et ambula*, il est assez probable qu'ils ont été confondus dans la pensée des artistes chrétiens primitifs; dans tous les cas, les représentations successives dont nous avons parlé, peuvent convenir à l'un et à l'autre. Au VIe siècle, dans les mosaïques de Saint-Apollinaire-le-Neuf, à Ravenne, il faut que l'on ait entendu rapporter la scène ordinaire du *paralytique emportant son lit*, au miracle qui s'accomplit près de la piscine, puisque, dans une autre composition, on voit l'autre paralytique descendre

1. Matth., IX, 2; Marc., II, 3; Luc., V, 18.

2. Bosio, *Rom. sott.*, p. 233, 347, 373, 445. De Rossi, *Rom. sott.*, T. II, pl. XVI. Il est à remarquer que, dans la première planche de Bosio, le paralytique portant son lit est mis en regard d'une Orante, de chaque côté d'une composition centrale représentant Adam et Ève. Il semblerait donc qu'il représente l'homme relevé de sa chute, en regard de la femme réhabilitée. Les autres figures offrent des rapprochements analogues.

3. Bosio, *Rom. sott.*, p. 83, 91, 97, 101, 293, 497. Sur ces monuments, pour ménager l'espace et pour exprimer une infériorité personnelle, le paralytique est de beaucoup plus petite taille que les autres personnages.

4. Joan., V, 8.

du toit [1]. Mais, dans les monuments contemporains, ou un peu postérieurs, sur la couverture de l'évangéliaire de Muriano, sur la boîte en ivoire publiée par Gori, et sur celle du musée de Cluny, que nous avons nous-même publiée, sur la couverture de l'évangéliaire de Milan [2], la scène du paralytique se retrouve uniquement sous son ancienne forme; il en est de même sur l'ivoire d'Oxford, attribué au VIIIe ou IXe siècle, et moulé par la société d'Arundel [3]. Dans les mosaïques, où les deux paralytiques sont représentés, c'est, disons-nous, celui de la piscine qui emporte son lit. Saint Jean ne rapporte point qu'au moment de sa guérison, Notre-Seigneur lui ait parlé de la rémission de ses péchés, mais les paroles qu'il lui adressa, lorsque, le rencontrant bientôt après, il lui dit : *Ecce sanus factus, jam noli peccare*, « vous avez recouvré la santé, désormais ne péchez plus », témoignent qu'il avait bien entendu lui rendre par-dessus tout la santé de l'âme ; de sorte que l'un et l'autre, guéris de la même infirmité, avec des circonstances différentes sur un fond commun, expriment également la transition de l'état du péché à celui de la grâce.

Aucun artiste vraiment désireux de tirer parti de la poésie de son sujet ne devrait perdre de vue cette signification, quel que soit celui des deux événements qu'il se propose de représenter. Nous ne saurions répondre, au contraire, que, sous l'empire des préoccupations dominantes dans l'art moderne, personne, dans ces sortes de représentations, ait songé à s'élever au delà des guérisons du corps. Il faut convenir que, lors même que cette pensée plus haute aurait pris dans leur esprit toute la place qu'elle avait le droit d'y occuper, il leur devenait d'une extrême difficulté de lui faire jour, astreints, comme ils croyaient l'être, par le progrès même des procédés artistiques, à repousser les procédés iconographiques, qui avaient précisément pour but de mettre la pensée surnaturelle en relief. — La guérison corporelle est l'image de la guérison de l'âme : soit, pouvaient-ils dire; mais à nous il appartient de représenter ce qui se voit, et rien au delà ; c'est à vous d'y attacher la signification que vous jugerez convenable; nous représentons la guérison du corps; songez à la guérison de l'âme : nous demeurerons chacun dans notre rôle. — Cette situation est admissible, pourvu qu'on ne la donne pas pour le dernier mot de l'art, pourvu surtout que l'artiste ne se croie pas dispensé de relever, autant qu'il en est capable, par la dignité des expressions, par le ton élevé de la composition, une scène qui doit prêter à des pensées si hautes.

1. Ciampini, *Vet. mon.*, T. II, pl. XXVI, fig. 1, 3.

2. Gori, *Thes. vet. dypt.*, T. III, pl. VIII ; Suppl., pl. XXIV ; T. I, pl. VI de cet ouvrage ; *Moulages de la Société d'Arundel*, 4e classe, n° 1.

3. *Moulages d'Arundel*, 5e classe, n° 3.

La question ramenée à ces termes, nous nous mettons à l'aise pour accorder à l'un des chefs-d'œuvre de Murillo notre part d'admiration. Nous ne lui refusons pas la vérité dans le sentiment religieux; nous ne lui accordons pas beaucoup d'élévation, même dans le choix des formes matérielles; mais ce qu'il a de vivant, de senti, de coloré, d'émouvant, avec son ton moyen et son spiritualisme un peu terre à terre, on le retrouve dans son tableau du Paralytique. Et ce tableau offre un ensemble si convenable que, sans exciter la pensée à monter, du moins, si elle y est disposée déjà, il favorise sa disposition. Le malade est représenté au moment où Notre-Seigneur lui demande s'il veut être guéri, et où il répond qu'il n'a personne à sa disposition pour le plonger dans la piscine, quand l'eau vient d'être agitée. Il parle avec un air de tristesse résignée, et regarde le Sauveur, sinon avec l'espoir d'obtenir tout ce qui va en réalité lui être accordé, au moins comme sensible à l'attention qui lui est prêtée par un inconnu si bienveillant, et comme pouvant en attendre quelque secours. Ces sentiments sont vrais, et ils annoncent une âme bien préparée pour ce qui doit suivre. Le Sauveur, de son côté, par le mouvement de sa main en avant, témoigne, quoique avec une grande simplicité, vouloir aller beaucoup au delà d'un acte de commisération infructueuse. La pensée où il est d'agir ultérieurement, est rendue plus apparente par le contraste des trois Apôtres dont il est accompagné. Il sait ce qu'il veut faire, et l'on voit que leur compassion, au contraire, est embarrassée et sans issue. Tout cela est vrai encore, et d'une vérité pleine de charme : ce qui tient principalement aux sentiments, qui sont vertueux chez tous les acteurs de la scène. L'âme se repose. Puis la charité, qui pourvoit aux besoins corporels, remplissant les conditions du bien, de la part de celui qui reçoit comme chez celui qui donne, il ne lui faut qu'un faible effort pour atteindre les régions spirituelles de la grâce et du salut. Qu'il l'ait calculé ou non, une autre condition favorable à ce résultat, dans le tableau de Murillo, c'est que les accessoires du fond ne partagent pas trop l'attention. La piscine est éloignée : ses portiques, les infirmes qui l'entourent, en petit nombre pour éviter la confusion, assez pressés toutefois pour montrer qu'ils étaient nombreux, l'ange qui se laisse apercevoir, venant du ciel, avertissent la pensée sans la distraire [1].

Pour l'artiste habile à manier le pittoresque, il faut comprendre néanmoins qu'il soit tenté de rapprocher tous ces éléments : de l'eau, de l'architecture, l'anxiété de l'attente, dans cet assemblage de gens qui offrent

1. Ce tableau, originairement à l'hôpital de la Charité, à Séville, est passé ensuite dans la galerie du maréchal Soult.

un aperçu de toutes les infirmités humaines. Groupés sur les degrés de la piscine miraculeuse, ils seront empruntés à toutes les classes de la société, car le rang et la richesse ne donnent point le privilége de la santé, mais seulement la possibilité de faire plus de frais pour la poursuivre, sans être plus assuré de l'atteindre. Et au milieu de ce pêle-mêle, de cet empressement, voici Celui qui, non-seulement tient dans sa main la vie et la santé, mais qui est lui-même la résurrection et la vie. Il passe inaperçu du plus grand nombre, et choisit un pauvre délaissé pour lui accorder libéralement un bien si désiré de tous.

IX.

LA RÉSURRECTION DE LAZARE.

Jésus, venu en ce monde pour détruire l'empire de Satan, a voulu aussi nous libérer de la mort, qui est l'œuvre de cet esprit de ténèbres. L'Évangile cite trois morts qu'il a ressuscités, et l'on ne peut douter qu'en outre des intentions bienfaisantes qu'il manifesta en ces diverses occasions, il n'ait voulu donner autant d'images de la résurrection à la grâce, et autant de gages de la résurrection finale à la gloire promise à tous les chrétiens qui lui demeureront fidèles.

On a remarqué que les trois morts ressuscités par Notre-Seigneur : — la fille de Jaïre, qui venait seulement de rendre le dernier soupir[1]; le fils de la veuve de Naïm, dont le convoi funèbre était déjà en marche, et sorti de la ville[2]; Lazare, qui, depuis quatre jours, était enfoui dans le tombeau, et dont le corps entrait déjà en putréfaction, — représentaient autant de degrés divers dans l'état des âmes mortes par le péché : les unes qui s'en relèvent après une chute récente; les autres chez lesquelles il est devenu une habitude qui commence à s'invétérer; d'autres enfin, où cette habitude est passée à l'état de corruption. Or, tant que nous sommes dans ce monde, il n'est aucun de ces états de mort, dont, avec le secours de la grâce, nous ne puissions ressusciter. Il serait parfaitement selon le génie de l'art chrétien, de mettre en regard des trois résurrections accomplies par Notre-Seigneur, la conversion de trois pécheurs enfoncés, à des degrés divers, dans l'ornière du mal : un premier, qui se repent et fait pénitence, aussitôt après avoir succombé par l'effet d'une séduction acci-

1. Matth., IX, 18; Marc., V, 21; Luc., VIII, 41.
2. Luc., VII, 11.

dentelle ; un second, qui se serait laissé entraîner à des liaisons coupables ; un troisième, qui serait allé jusqu'au vice.

Néanmoins, la résurrection de Lazare est un des sujets qui tiennent le plus de place dans tous les cycles de l'art chrétien ; celles du fils de la veuve de Naïm et de la fille de Jaïre n'ont jamais été qu'assez rarement représentées. Aux époques où l'on recherchait l'idée, sans songer à l'effet pittoresque, la résurrection de Lazare, sans cesse répétée, était trouvée suffisante pour inculquer en toute occasion aux fidèles la double pensée de la vie de la grâce, qui leur était rendue, et de la vie de la gloire, qui leur était promise. On conçoit moins pourquoi, au point de vue du sentiment, on n'a pas, dans la suite, cherché plus souvent à tirer parti des touchantes situations où l'on vit Jésus s'apitoyer sur le sort d'une mère, et lui rendre son unique enfant ; puis réduire effectivement aux proportions d'un court sommeil, la mort bien réelle d'une tendre jeune fille. Les circonstances de ces deux événements sont éminemment propres à faire tableau ; mais il nous suffira de cette simple remarque, et nous n'avons pas trop du reste de cet article, pour faire connaître les différentes manières de représenter la résurrection de Lazare, qui ont été adoptées suivant les temps.

Dans les peintures des Catacombes, et sur les fonds de verre, la composition se réduit aux seules figures de Notre-Seigneur et de Lazare. Lazare, dans les peintures du cimetière de Saint-Calixte, dites des *Sacrements,* est debout, et déjà sorti du tombeau [1] ; c'est l'indice d'une époque plus ancienne que celle des autres monuments du même genre, et où le type consacré n'avait pas encore prévalu. D'après ce type, que l'on retrouve presque invariablement, depuis la fin du IIIe siècle jusqu'au VIe, Lazare est représenté à l'état de momie (momie qui n'a que la taille d'un enfant), et encore dans le tombeau, quoique presque toujours il y soit posé debout. Le plus souvent, Notre-Seigneur étend vers lui la verge de sa toute-puissance, verge qui devient la croix sur quelques monuments un peu postérieurs (voir T. I, pl. VI). Sur les sarcophages, la composition commence à se développer : outre que le Christ s'y montre presque toujours accompagné de quelques-uns de ses Apôtres, on voit généralement à ses pieds une des deux sœurs de Lazare, qui l'implore. La scène tournerait ainsi facilement aux sentiments affectueux, et on les voit poindre sur un de ces monuments, où la pieuse sœur a pris sa main, et où il semble lui dire : « Je suis la résurrection et la vie [2] ». Il semble que l'on

1. De Rossi, *Rom. sott.*, T. II, pl. XIV.

2. Bosio, *Rom. sott.*, p. 155. Sur un autre sarcophage, publié par Bosio, p. 293, derrière le Christ ressuscitant Lazare, on voit un petit personnage nu. Nous supposerions que c'est

doive reconnaître Marthe et Marie — l'une agenouillée aux pieds du Sauveur, l'autre debout auprès de lui — sur un autre sarcophage, publié par Bosio, et qui est maintenant au musée de Latran [1]; on les retrouve sur une tablette en ivoire, provenant de l'église de Saint-André d'Amalfi, et publiée par Gori [2]. La verge portée par le Sauveur nous incline à croire que ce monument ne descend pas beaucoup au-dessous du VIe siècle; nous aurions été porté à tirer la même conclusion, de la forme de momie dans le fond de sa niche, laissée à Lazare; mais nous la revoyons au XIIe siècle, sur la porte de Bénévent, où les deux sœurs sont aussi aux pieds de Jésus. L'on trouve une disposition différente sur les portes de Monreale et de Pise. Lazare est plus éloigné et couché dans son tombeau; Marthe et Marie s'inclinent uniformément devant Notre-Seigneur, dans une position qui prend une teinte d'archaïsme plus prononcée que sur les monuments plus anciens, cependant, dont nous venons de parler. Cette prostration simultanée et uniforme est tellement passée en pratique, qu'elle a été adoptée au XIVe siècle par Giotto; on l'observe dans les fresques de Padoue, où, d'ailleurs, le peintre florentin a imprimé le caractère de sa vive originalité, spécialement dans la scène dont il s'agit. Pour la première fois, elle prend sous nos yeux un tour dramatique, et l'on voit que Giotto a voulu rappeler tout à la fois, dans son tableau, les circonstances successives du fait. Marthe et Marie ont imploré l'une après l'autre le divin Ami de leur frère: — elles l'implorent ensemble. Quand le Sauveur commanda d'ouvrir le tombeau, quelques-uns des assistants témoignèrent qu'ils en craignaient les exhalaisons fétides : — ils se bouchent encore le nez. — La pierre fut cependant levée : — on la lève encore. — Notre-Seigneur enjoignit à Lazare de se lever : — c'est ce qu'il fait maintenant; et dans son attitude de commandement douce et assurée, le Seigneur est vraiment beau. Lazare se leva, encore entouré de ses bandelettes, mais plein de vie et de santé: — il s'est levé; mais pour montrer qu'il était mort, le peintre lui a laissé un aspect décharné et sans vie. Un autre personnage le tient doucement dans ses bras, et semble dire aux assistants émerveillés : « Le voici » ! Quel est ce personnage? il est nimbé, il est donc déterminé; ce n'est pas un Apôtre : les Apôtres sont derrière Notre-Seigneur; on ne comprendrait pas pourquoi ils rempliraient ce rôle; pourquoi aussi ils auraient la tête couverte de leur manteau, comme on l'observe chez le personnage en question. Ne serait-

Adam, par qui est venue la mort. Il serait ainsi placé en opposition avec la vie rendue à Lazare, pour dire qu'elle est rendue à l'humanité.

1. Bosio, *Rom. sott.*, p. 103.

2. Gori, *Thes. vet. dypt.*, T. III, pl. XIII.

ce pas Lazare lui-même, doublement représenté, comme on en voit maints exemples dans des scènes de résurrection? Nous n'en rapporterons qu'un seul, celui qui a été donné par André del Sarto, dans les fresques de l'*Annunciata*, où l'enfant ressuscité au contact du corps de saint Philippe Benizzi, apparaît mort et vivant. Cet exemple suffit pour montrer que notre conjecture n'est pas dénuée de fondement. Alors Lazare vivant dirait lui-même, en se montrant demi-mort, dans son autre figure : « Me voilà. »

On comprendra ce qu'il y a d'effort et de hardiesse, dans cette tentative pour rendre visible en un tableau la succession des faits. Le Beato Angelico, dans son panneau de l'armoire de l'*Annunciata*, à l'Académie de Florence, a suivi de très-près Giotto; mais il n'a pas osé lui emprunter ce trait hardi. Son Christ aussi, commande à la fois avec douceur et assurance d'être obéi; moins beau que celui de Giotto, faute d'assez de fermeté dans le geste, il est beau encore; les deux sœurs sont plus dans le vrai, n'étant pas aussi uniformément aux pieds de Jésus, et plutôt dans le sentiment de l'attente que dans celui de la supplication; elles ont supplié, elles ont pleuré, elles attendent dans la prière : prière plus ardente chez Marie, plus résignée chez Marthe. Où le frère Angélique montre le plus de supériorité, c'est dans les sentiments de piété que manifestent les Apôtres, saint Pierre surtout. Le pieux artiste n'a consacré que deux personnages à la représentation de tous les autres assistants, l'un encore occupé à se préserver de l'odeur infecte qu'il croyait devoir s'exhaler du tombeau ouvert, l'autre saisi d'étonnement et presque d'effroi. Ce ne sont pas des amis, et leurs expressions ne mériteraient que des éloges, si elles étaient un peu plus modérément ménagées, comme propres à exprimer la variété des impressions que le miracle du Sauveur produisit dans la foule. Ce petit tableau offrirait encore les germes de la plus grande beauté, dans la figure même de Lazare, dressé debout dans ses bandelettes, et s'y soutenant par la seule puissance de l'injonction divine; moins décharné que dans le tableau de Giotto, il conserve encore quelque chose de l'aspect du tombeau, assez pour montrer qu'il se réveille à la vie, et son premier sentiment est celui d'une douce reconnaissance, rendue sensible par la seule inflexion de son regard et la jonction de ses mains, à demi dégagées à cet effet de leur enveloppe.

Aucun tableau de la résurrection de Lazare n'a eu autant de succès et n'a fait surtout autant de bruit que celui auquel le concours du dessin de Michel-Ange et du coloris de Sébastien del Piombo semblait assurer le triomphe sur les œuvres les plus éminentes de Raphaël; mais la *Transfiguration* n'en domine pas moins de toute sa hauteur le tableau que l'on prétendit lui opposer. A part l'importance que lui

donne le souvenir de cette rivalité, la *Résurrection de Lazare* dont s'honore justement *National Gallery*, est surtout un tableau très-bien peint et très-bien dessiné, où rien ne choque le sentiment chrétien, mais où rien non plus ne l'élève bien haut.

Parmi les plus remarquables tableaux modernes que l'on puisse citer sur ce sujet, celui de Jouvenet, dans la galerie du Louvre, se fait remarquer par le mouvement excessif des poses et des sentiments (caractère commun à toutes les compositions analogues depuis le XVIe siècle), où ressortent surtout la curiosité et l'effroi de quelques spectateurs. Les deux sœurs se distinguent peu dans la foule. Notre-Seigneur, s'il ne la dépassait de la tête, par un heureux artifice de composition, y demeurerait lui-même presque inaperçu. Il y a quelque chose de plus beau dans Lazare ébloui par la lumière, au moment où il se lève.

Overbeck, naturellement, a fait régner dans la composition que nous lui devons des sentiments plus pieux, et, en cela même, il est plus voisin du vrai. Chez lui, le Sauveur est bon, Lazare est reconnaissant, la foule attendrie, et, pour rappeler l'opposition que rencontra une manifestation si bien faite cependant pour convaincre, il suffit du seul personnage qui s'éloigne. Mais on regrette de ne pas reconnaître Marthe et Marie parmi d'autres femmes également touchées. La scène se passe dans une grotte, dont la large entrée sert de fond à la figure du Sauveur, et Lazare sort de son tombeau, comme d'une fosse ouverte dans le sol. Cette disposition est favorable à l'effet proposé, d'autant plus qu'elle est secondée par une heureuse distribution de la lumière que répand sur la scène une ouverture formée dans la voûte.

Dans tous les cas, le sujet, dans ce dessin, ne nous apparaît que sous l'une de ses faces, et nous croyons devoir clore les quelques pages que nous lui avons consacrées, sous l'impression du grand parti que l'on pourrait tirer des compositions du XIVe et du XVe siècle, en les modifiant par l'emploi bien ménagé des ressources et des observations dont l'art a pu s'enrichir depuis Giotto et le frère Angélique. Que Jésus ait autant d'autorité que le premier a voulu lui en donner, qu'il soit aussi suave que l'autre savait le faire, que Lazare se soit levé, avec des traces encore sensibles de son séjour dans le tombeau, mais que son œil soit vif et son air reconnaissant; que Marthe et Marie se distinguent l'une et l'autre, fortement accusées, chacune dans son rôle. Ne laissez subsister qu'un indice de la crainte que des spectateurs de peu de foi ont eue de l'odeur cadavéreuse qui naturellement aurait dû s'exhaler à l'ouverture du tombeau. Faites éclater la foi et le contentement sur le visage des

disciples; que les autres ne soient curieux, étonnés, ébahis que modérément, ne fût-ce que pour ne pas leur laisser prendre le ton sur les figures principales, par le trop d'éclat de leurs sentiments plus vulgaires; et si vous le voulez, ajoutez en arrière une ou deux figures de francs opposants, soucieux et confondus, car telle dut être leur première impression avant de s'être réciproquement enhardis à montrer leur haine et leur envie, accrues à proportion du relief et du crédit que devait acquérir l'auteur de ces œuvres vraiment divines.

X.

ENTRÉE DE NOTRE-SEIGNEUR A JÉRUSALEM.

Notre-Seigneur, lors de son entrée triomphale à Jérusalem, aux approches de sa Passion, consentit à recevoir les honneurs de la royauté qu'il avait refusés jusques-là. Ne voulant pas user de sa souveraineté en ce monde, il ne craignit pas au moins de l'affirmer, le moment venu. Les paroles de saint Matthieu: *Ecce rex tuus mansuetus,* « voici ton roi plein de douceur », ne laissent pas de doute qu'il n'ait alors accepté dans ce sens les honneurs qui lui furent rendus. Ce sujet, l'un de ceux qui avaient été adoptés par les sculpteurs des anciens sarcophages, s'y voit, contre l'ordinaire, traité quelquefois avec assez de développement pour former lui seul un véritable tableau, si on l'isole des autres sujets, avec lesquels il se lie néanmoins par une pensée commune. Ses circonstances se prêtaient à ce développement, mais il y portait surtout par sa signification; il n'est pas besoin d'y lier, au moyen d'interprétations symboliques, l'idée de triomphe, aliment essentiel de toutes les productions de l'art chrétien aux IVe et Ve siècles. Le triomphe du Sauveur est le fait lui-même: *Christus vincit, regnat, imperat,* « Jésus-Christ est vainqueur, il règne, il commande ». L'entrée à Jérusalem ne fut historiquement qu'un triomphe passager; mais ce triomphe exprimait un droit absolu, et il est l'image d'un triomphe perpétuel. En tant qu'homme, Jésus salué solennellement, ce jour-là, du titre de fils de David, était le roi légitime du peuple juif; en tant que Dieu, il est absolument le Roi des rois, le Seigneur des seigneurs. Roi pacifique par excellence, il fait la guerre; mais, de tous les vainqueurs, il est le seul dont la victoire sera définitive et aura pour fruit la paix sans fin.

L'extension donnée à l'entrée triomphale de Notre-Seigneur à Jérusalem ne va pas, sur les anciens sarcophages, au delà des termes d'un résumé. Le caractère de l'art à cette époque n'aurait pas comporté une

mise en scène comme nous la comprendrions aujourd'hui. Cependant, sur l'un des sarcophages du Vatican, le nombre des personnages qui viennent y concourir s'élève jusqu'à neuf, les uns étendant des draperies sur le sol, les autres s'avançant au-devant du Sauveur avec des palmes et des guirlandes de feuillage; d'autres encore le suivent et l'acclament[1]. Il y a, dans toute cette scène, de l'action et de la vie, qui contraste avec le tableau du Beato Angelico consacré au même sujet, dans les panneaux de l'Académie, à Florence, et où l'on observe une singulière quiétude et presque de l'immobilité, quoique les personnages soient plus nombreux. Il est constant que les artistes du IVe siècle animaient plus volontiers une scène, conformément à l'imitation de la nature, qu'on ne l'a fait après eux. On voit aussi qu'il a manqué quelque chose au saint religieux de Fiésole, pour rendre tout le mouvement qu'il a voulu donner à la marche du Sauveur et de son cortége; on voit qu'il avait observé la nature plus qu'il ne l'a rendue; mais, par la pensée, modifiez son œuvre selon les indications mêmes qu'il a données, et tout est dans le vrai, selon le type de suavité qui lui est propre. Il veut faire aimer Jésus; et dans les doux regards de ses personnages, il montre combien on peut l'aimer. Le sculpteur de notre antique sarcophage le veut faire acclamer. Dans ces diversités de sentiments, gît ce qui distingue le plus deux œuvres profondément chrétiennes, chacune dans son genre. Dans l'une et l'autre, le Christ bénit; dans la pensée de l'une et de l'autre, on sent le Dieu; mais, ici, il se manifeste par l'excès de sa bonté; là, on a voulu signifier le commencement de son règne sans fin. Représenté avec le type de son immortelle jeunesse, plein d'une noble aisance, il va entrer dans Jérusalem, et son humble monture, élevée en dignité par un si glorieux fardeau, richement enharnachée, dresse la tête avec une juste fierté, prenant un pas haut et hardi jusqu'à l'exagération.

Dans ce tableau et dans tous ceux que nous nous rappelons sur le même sujet, Notre-Seigneur est monté sur l'ânesse; sur ce sarcophage, le jeune ânon ne se montre même pas; ailleurs, réduit souvent de proportion outre mesure, il accompagne seulement sa mère. C'est une inexactitude passée en pratique sans motif valable, et l'observation d'Ayala à cet égard, bien que d'un ordre secondaire, est de celles dont il serait juste de tenir compte. Le texte de l'Évangile ne laisse pas de doute que Jésus n'ait demandé ce jeune animal qui n'avait pas été monté, pour le monter le premier, et ce ne fut pas sans y attacher un symbolisme

1. Bosio, *Rom. sott.*, p. 97.

sérieux. La seule question douteuse est de savoir s'il ne monta pas tour à tour le fils et la mère, et ce doute peut excuser l'usage que nous critiquons néanmoins, parce que, comme le dit notre auteur, il est plus probable que le jeune ânon eut seul cet honneur, et surtout parce que c'est lui dont il est parlé comme offrant une signification digne d'être méditée. Mais, comme il est parlé aussi de l'ânesse, si la composition le comporte, il ne sera nullement hors de propos de la faire figurer dans le cortége. La difficulté ordinairement porterait sur une circonstance peu faite en apparence pour peser dans la question, et cependant très-réelle. Nous voulons parler de sa taille; placée comme accessoire, elle ne doit occuper qu'un espace secondaire, chose facile aujourd'hui, si le champ du tableau est assez étendu pour la mettre en perspective; mais on conçoit, au contraire, que les artistes de l'antiquité chrétienne et ceux du moyen âge, dans les conditions de leur travail, aient été amenés à substituer l'ânesse à son ânon, précisément pour tourner la difficulté et pouvoir les représenter l'un et l'autre, à tel point qu'ils ont encore rapetissé le jeune animal beaucoup plus qu'ils n'auraient dû le faire en réalité [1].

Il est ordinaire, sur les anciens sarcophages, si réduit qu'ait été le nombre des personnages mis en scène, que l'un d'eux soit monté dans un arbre. Cette situation fait aussitôt penser à Zachée, et M. de Guilhermy ayant observé la même circonstance dans les bas-reliefs de Notre-Dame de Paris, a nommé l'heureux publicain qui mérita, par un semblable empressement, de recevoir le Sauveur dans sa maison. On serait tenté, d'un autre côté, de se récrier, comme si l'entrée à Jérusalem avait été ainsi confondue avec l'entrée à Jéricho, où se passa l'histoire de Zachée. Mais l'esprit de l'art chrétien bien connu, on revient de cette impression, et, sans confondre les deux événements, il ne serait pas défendu de croire que les artistes des temps primitifs de l'Église et du moyen âge leur ont pu emprunter simultanément des circonstances qui concourent à la même signification.

Que, dans un but de pure curiosité, des enfants montent dans un arbre pour dominer la foule et apercevoir celui, quel qu'il soit, qui l'attire, rien n'est plus naturel, et dans l'art moderne on n'y verrait qu'un trait de couleur locale. Sur la plupart des monuments du moyen âge, tels que

1. Bosio, *Rom. sott.*, p. 63, 98, 293, 425; d'Agincourt, miniature du XII[e] ou XIII[e] siècle (*Peinture*, pl. CIII, n° 3); Cahier et Martin, *Vitraux de Bourges*, vitrail de la Passion, pl. V; *Tapisseries de Reims*, mystère de la Passion, pl. III; Tableau du Beato Angelico, panneau à l'Académie de Florence. Beaucoup plus fréquemment, on ne voit qu'un seul âne, celui qui est monté par Notre-Seigneur.

les miniatures de l'*Exultet* de la cathédrale de Pise, et celles du manuscrit du XIIe siècle publiées par d'Agincourt[1], dans les *Peintures* de Giotto, à Padoue et dans les bas-reliefs de Notre-Dame de Paris eux-mêmes; ce sont bien des enfants qui sont montés dans les arbres, et ils en cueillent des branches pour les étendre sur les pas du céleste triomphateur. Mais sur les anciens sarcophages, on ne peut admettre rien de semblable. Le personnage qui monte dans un arbre, est d'âge mûr et il n'est occupé qu'à regarder. L'étude des monuments de cette époque nous incline à penser qu'on n'aurait pas tenu à lui, autant qu'on l'a fait, si on ne lui eût attaché une idée importante. Nous croirions donc qu'on a voulu l'offrir comme un type du chrétien qui, par son active coopération à la grâce, va au-devant de l'Auteur du salut, et mérite de l'accueillir triomphant dans son âme.

Il est vrai que les pratiques les plus archaïques et les plus conventionnelles dans leur sévère immobilité, ne se sont introduites que postérieurement dans l'art, avec la manière dite byzantine, et que la manière primitive s'en distingue par plus de mouvement et de tendance à l'imitation naturelle, bien que l'expression de *réalisme* ne lui ait été que très-improprement appliquée; mais il faut reconnaître que cette tendance ne va pas au delà des formes et des attitudes, et, si on nous permet de nous exprimer ainsi, de la diction, et que jamais la signification conventionnelle des hommes et des choses comme autant de termes du langage, ne fut plus générale ni plus profonde.

Ces considérations nous ont entraîné bien loin de l'art moderne, vers lequel les sujets précédents nous avaient, au contraire, beaucoup ramené. Traitée par Flandrin, à Saint-Germain-des-Prés, avec cette saveur antique qu'il savait associer à la rectitude du dessin, reconquise depuis trois cents ans, l'entrée de Notre-Seigneur à Jérusalem, figurée à l'entrée du chœur dans cette église, pour dire tous les triomphes du Sauveur, n'a été le sujet d'aucun tableau isolé digne d'être cité. Vienne cependant un peintre qui, avec l'habileté de mise en scène que l'on possède aujourd'hui, se pénètre des pensées et des sentiments que nous venons seulement d'effleurer, il arrivera à faire sur ce sujet l'une des plus belles pages d'histoire qui soient jamais sorties d'un pinceau d'artiste. — *Ecce rex tuus, venit tibi mansuetus:* voici, de tous les princes, celui qui est le seul vraiment Roi, et, de tous les hommes, celui qui est le plus parfaitement doux!

1. Martini, *Theatrum bas. Pis*; d'Agincourt, *Peinture*, pl. CIII.

ETUDE VIII.

PRÉDICATIONS DE NOTRE-SEIGNEUR.

I.

ENSEIGNEMENTS GÉNÉRAUX.

Nous avons parlé d'un certain monde, où, quand on se prenait à glorifier le Christ, on ne voyait en lui que le prédicateur d'une doctrine nouvelle et généreuse, venant affranchir l'humanité de l'oppression antique, et rapprocher les hommes par la pensée d'une origine commune. On louait sa morale, sans voir qu'elle repose sur le renoncement de soi-même ; on exaltait sa bienfaisance, sans voir qu'il condamne ce monde et ne promet le bien-être que dans l'autre. On ne voyait pas surtout qu'il est Dieu, et que l'homme ne se suffit pas à lui-même ; on ne voyait pas qu'il se sacrifie, parce que le sacrifice est nécessaire, et, de notre part, toujours insuffisant. En un mot, la pensée ne s'élevait pas au-dessus de l'ordre naturel, et l'ordre surnaturel demeurait inaperçu. Nous avons pensé, toutefois, que quiconque aura reposé sa vue, avec complaisance et droiture, sur l'image de Jésus, considéré d'abord, trop humainement, comme le bienfaiteur de la vie présente, ne refusera pas, aux approches de la vie future, son baiser au crucifix, représentant Jésus en tant qu'il nous en ouvre la porte.

L'artiste cependant, sur lequel nous aurons réussi à exercer quelque empire, ne s'en tiendra pas à ces modèles demi-chrétiens, où Jésus est représenté en sage, alors même qu'ayant à le montrer dans le cours de ses prédications, il le prendra dans les conditions qui doivent le plus s'en rapprocher, et il essaiera de faire comprendre que ce Verbe divin vient d'en haut, et qu'il soulève vers les choses d'en haut. Puis on n'oubliera jamais qu'il parlait comme ayant autorité ; qu'il le faisait avec une sua-

vité pénétrante, avec une simplicité qui le rendait accessible aux esprits les moins cultivés : affirmant pour persuader, ne raisonnant que pour confondre des adversaires de mauvaise foi. Ce sont des choses qui, jusqu'à un certain point, peuvent se rendre en peinture; mais il faut que le peintre vienne en aide aux expressions par les circonstances.

Le Beato Angelico, dans l'une des cellules de Saint-Marc, a représenté Notre-Seigneur prêchant sur la montagne. Le lieu est bien caractérisé; le geste du divin prédicateur s'élève, son regard s'illumine, et ses Apôtres, rangés en cercle autour de lui, sont touchés, attendris, pénétrés par les paroles qui sortent de sa bouche. Les expressions sont parfaitement en rapport avec les sentiments de détachement terrestre, de promesses et d'espérances célestes, dans lesquels se résument les huit béatitudes.

Il y a des exemples de la représentation du Sermon sur la montagne, dans les sculptures des anciens sarcophages : nous en avons remarqué un, sur un fragment du musée Kircher, au Collége romain. Ce souvenir d'une doctrine où le chrétien apprend à s'affranchir des pensées et des soucis de ce monde, où la persécution lui est présentée comme un bonheur, était de nature à trouver sa place dans un cycle poétique où tout devait tendre à des idées d'affranchissement et de triomphe. Cependant il nous paraît que ce sujet est de ceux qui se répandirent dans les monuments les plus récents de l'antiquité chrétienne, avec une variété de choix, portant sur tous les faits de la sainte Écriture, qu'on ne se permettait pas au même degré plus primitivement.

Les peintres modernes se sont volontiers attachés au Sermon sur la montagne, à raison du paysage, que le titre même du tableau les invitait à peindre avec extension, comme le théâtre de la scène. Rien de plus varié que l'aspect d'une montagne, selon que l'on prend ses crêtes sévères, ses versants boisés, ses horizons étendus et variés. La montagne du Beato Angelico n'est qu'une roche aride, et la chose lui sied : elle représente cette terre et ce monde, où nous ne sommes que pour acquérir le droit de nous élever dans ces régions où, seulement, fleurissent la joie et le bonheur.

Un plateau ombragé, des versants où s'échelonne une multitude de peuple, de magnifiques lointains, où s'étend la mer de Galilée, tels sont les éléments dont Claude Lorrain a fait un de ses plus beaux tableaux à propos du Sermon sur la montagne. Vu le caractère de son génie, on ne pouvait rien lui demander de plus, en effet, qu'un paysage tel que, dans un sentiment de paix, on aspirât à s'élancer dans les espaces resplendissants de lumière que ce grand peintre ouvre aux regards et plus encore à la pensée.

On a le droit d'être plus exigeant pour les tableaux où le paysage n'est

et ne doit être qu'un fond et un encadrement; alors, si les personnages principaux ne se font remarquer que par le pittoresque et la vérité de leurs attitudes, tout en admirant des beautés qui tiennent à l'imitation de la nature, il nous sera permis de dire que l'artiste est resté fort au-dessous de son sujet.

Notre-Seigneur, quand il vint à Jérusalem, enseignait journellement dans le Temple, et cette situation est assez caractérisée pour mériter des représentations spéciales. Le Sauveur se trouve sous un portique, la foule s'est groupée autour de lui, quelques degrés se sont rencontrés, d'où il peut dominer son auditoire : non plus un auditoire de choix, comme celui qui l'avait suivi sur la montagne; et son discours ne doit plus être aussi sublime. C'est alors qu'il convient de lui donner le ton et l'attitude d'une explication familière; son expression se modifiera dans le sens de la justice, ou dans celui de la miséricorde, selon qu'il parlera des vignerons infidèles, ou de l'enfant prodigue; puis ici on verra des pharisiens, qui sentent avec dépit que le coup les atteint; là, des pécheurs repentants, et se relevant déjà par la componction et l'espérance. C'est surtout lorsqu'il prêche dans le Temple, que Notre-Seigneur doit exciter les impressions les plus diverses : les uns admirent, les autres hésitent. Il en est même qui s'en vont, trouvant ces pensées trop au-dessus de la terre à laquelle s'attachent leurs vues étroites, trop en opposition avec des inclinations qui leur sont chères.

Parmi les prédications de Notre-Seigneur, il n'en est pas de plus facile à distinguer, de plus susceptible d'être interprétée dans un sens précis, que celle qu'il fit du haut d'une barque, sur le rivage de la mer de Génézareth. La barque, c'est la barque de Pierre, c'est l'image de l'Église, et à sa vue, la pensée doit se porter vers la chaire chrétienne, du haut de laquelle Jésus, par la bouche du prêtre, ne cesse de répandre ses enseignements. Il se trouve précisément que c'est de cette tribune significative, que Notre-Seigneur dit sa parabole de la divine semence. Tous, malheureusement, ne devaient pas la comprendre, et au milieu de la foule attentive cependant dans sa masse, on verra de ces figures stupides, qui rappellent tout à la fois la pierre stérile, et l'oreille qui entend sans rien transmettre à l'intelligence. On verra de ces regards distraits, propres à des esprits qui n'ont point quitté le grand chemin du monde. On verra de ces physionomies préoccupées d'elles-mêmes et du soucieux souvenir de leurs affaires, et leur contraste servira à mieux mettre en saillie les véritables élus de Dieu, en qui tout est suavité, élan, ferme résolution : voilà l'effet de la parole de Dieu qui tombe dans la terre bien préparée.

Il est de l'essence de toute peinture qui a pour but de représenter un

discours, de reposer sur une profonde étude des physionomies. Nous faisons remarquer comment on peut distinguer l'auditoire choisi, réuni sur la montagne, l'auditoire mêlé d'amis, d'ennemis, d'indifférents, qui se rencontrait sous les portiques du Temple, l'auditoire d'adhérents, mais pour la plupart superficiels et passagers, qui se pressait sur le bord du lac de Génézareth. Reste à parler de l'auditoire intime qui s'était assis à la table du Cénacle: c'est après l'institution du mystère d'amour; les Apôtres viennent de faire leur *première communion*. Judas n'y est plus, et sa place maudite est restée vide. Tous ils sont purs ; saint Jean seul a reposé extérieurement sur le cœur de Jésus, mais Jésus intérieurement a reposé sur leurs cœurs, à tous ; ils sont des enfants dans la foi, mais aussi, comme des enfants, ils lui appartiennent sans résistance, et c'est avec une simplicité d'enfant qu'ils accueillent ces paroles embrasées d'une si douce flamme, les sentant, les comprenant imparfaitement, peut-être; mais ils ne cherchent pas à les comprendre autrement que par la confiance et l'amour.

Ces enfants, si recueillis aux pieds des autels, vous les verrez tout à l'heure se dissiper facilement sous les impressions du dehors. Pour les Apôtres, les impressions du dehors seront les bourrasques d'une affreuse tempête, trop au-dessus de leur compréhension alors, pour être attendue quoiqu'elle fût annoncée. Ils seront faibles sous les coups de l'orage, mais ni les uns ni les autres, Apôtres ou enfants, n'oublieront les paroles du Cénacle, et dans la suite ils les comprendront mieux.

II.

ENSEIGNEMENTS PARTICULIERS.

Nous distinguons des discours de Notre-Seigneur tenus devant un auditoire plus ou moins nombreux, les instructions sorties de sa bouche sur un fait particulier, adressées à un petit nombre d'interlocuteurs, ou même à un seul, toujours pour éclairer, pour relever ceux qui seront disposés au bien, eussent-ils auparavant fait le mal, quelquefois pour confondre les malintentionnés, mais de telle sorte qu'elles soient toujours profitables à quelqu'un. Les faits de ce genre sont trop multipliés dans l'Évangile, pour qu'il entre dans notre plan de les embrasser tous ; nous nous occuperons seulement de quelques-uns de ceux qui ont été le plus volontiers représentés, ou qui nous paraîtraient pouvoir l'être le plus avantageusement.

L'entrevue avec Nicodème est de nature à frapper, au point de vue de l'art, par son côté mystérieux. C'est de nuit, furtivement, que le docteur de la synagogue s'est approché du Sauveur. Il y avait là le sujet d'un beau tableau pour Rembrandt. A défaut du peintre hollandais, nous avons la composition de Fabrice Chilian, qui semble avoir pris à tâche de l'imiter (T. I, p. 355). La lumière vacillante d'un unique flambeau illumine le visage du Christ et se répand sur le livre ouvert qu'il montre de la main, jetant quelques reflets sur la figure grave, réfléchie et irrésolue du docteur : tout le reste demeure dans l'ombre. Mettez dans la physionomie de Notre-Seigneur, quelque chose de plus divin, quelque chose de plus intelligent dans celle de Nicodème, auquel le Sauveur n'aurait pas tenu le langage qu'il lui adressa, s'il ne l'avait pas connu pour un esprit élevé, et vous avez les éléments d'une œuvre de premier ordre.

Au lieu d'un pharisien honnête, déjà converti, mais timide dans la foi et qui de longtemps n'osera la manifester, beaucoup d'artistès ont préféré représenter, parmi les membres de la secte, quelques-uns de ces perfides qui dissimulaient mal leur haine contre le Fils de Dieu, quand ils lui tendaient des piéges par des demandes insidieuses. Jésus, devant eux, ne soulève point le voile pour laisser apercevoir quelques rayons de sa majesté; il les accueille par des paroles graves, calmes, sensées. La scène du denier de César, que le Titien mit en vogue, est particulièrement propre à faire ressortir cette situation. La pièce de monnaie dit aussitôt de quoi il s'agit; il n'est pas besoin de multiplier les personnages; deux demi-figures ont suffi au peintre de Cadore, dans son tableau de la galerie de Dresde, pour traduire tout le dialogue qui s'établit entre Jésus et les pharisiens qui tentèrent de le surprendre: un seul les représente tous. Dans ce moment Jésus lui demande : « Quelle est cette effigie? » et l'on voit poindre dans la sereine assurance de son visage et dans son regard inquisiteur, la solution sans réplique qui va mettre l'astucieux auteur de la question, dans la situation d'un renard pris à son propre piége.

On peut aussi choisir le moment où Notre-Seigneur prononça ces paroles décisives : « Rendez à César ce qui est à César, et à Dieu ce qui est à Dieu », comme l'a fait également le Titien, dans deux autres tableaux. Alors l'expression du Sauveur prend un ton un peu plus solennel, avec le sentiment d'un devoir imposé par la circonstance, s'il s'arrête au premier membre de la phrase, avec celui d'un mouvement qui se dégage et s'élève vers le ciel, si l'on veut rendre l'idée de ce qui est dû à Dieu, comme dominant tout.

Ce serait mal combiner ses moyens, alors, que de s'en tenir à deux figu-

res : un seul pharisien suffit, quand il s'agit de confondre l'esprit qui les domine tous; pour affirmer, en peinture, une vérité morale, il est utile que l'on voie les impressions qu'elle doit produire suivant la variété des dispositions, et il est préférable, à cet effet, que les assistants ne soient pas tous des pharisiens.

Mme Jameson cite Rubens, Vandyk, le Caravage, Valentin, etc., comme ayant traité ce sujet. Une telle faveur ne nous paraît point venir, comme elle le pense, de quelque circonstance relative à l'histoire du temps. Il suffit pour l'expliquer de l'effet pittoresque que les peintres croyaient pouvoir en tirer, dans un temps où ils en étaient venus à choisir eux-mêmes leurs sujets dans cette vue, au lieu de les accepter, comme ils le faisaient précédemment, selon qu'ils étaient déterminés par un but de dévotion précise. L'auteur favorise cette observation, quand elle dit par rapport à la femme adultère : que ce sujet s'introduisit dans l'art religieux, quand celui-ci, de doctrinal qu'il était, devint une affaire de sentiment et de pittoresque [1].

Dans l'école de Venise surtout, nul autre sujet n'excita autant la verve des artistes et les désirs des amateurs, et ce ne fut pas toujours pour la plus grande gloire de Dieu. Moyennant certaines conditions, fait observer M. Rio, le sujet pouvait facilement se transformer en une peinture de mœurs contemporaines. Le Titien commença, dans une étude préparatoire, par représenter l'héroïne du drame avec un buste complétement nu, devant une foule de spectateurs, et il en vint « à placer devant le « Christ les portraits de deux complices qui ne songeaient à rougir de « rien, et dont l'identité n'était un secret pour personne [2].

Qu'un pareil degré de scandale ait été exceptionnel, il faut l'admettre, sans doute; le Titien lui-même, dans quelques-uns de ses tableaux, non-seulement fut convenable sur ce sujet, mais « il parvint par degrés à « donner à la figure du Sauveur un type assez bien approprié à son « rôle de juge miséricordieux, et il lui arriva d'imprimer sur celle de « l'accusée un vrai repentir. » On se demande toutefois si ce repentir, chez lui et ses émules, s'éleva jamais jusqu'à la condition d'être surnaturel, condition nécessaire pour obtenir la rémission des péchés. Bonifacio, l'un des contemporains du Titien, qui, dans son école, est resté le plus chrétien, nous met sous les yeux, à cette occasion, une grosse et fraîche commère, un peu confuse, fâchée de ce qu'elle a fait, fâchée surtout d'avoir été surprise; elle n'a point envie de recommencer, mais nullement non plus de devenir une sainte.

1. *History of our Lord*, T. 1, p. 332.
2. Rio, *De l'Art chrétien*, T. IV, p. 210.

Augustin Carrache, au contraire, nous offre une jeune femme d'une grande distinction ; elle a la pudeur de la circonstànce, sans affectation, sans grimace ; ses yeux évitent les regards ; tout en elle s'incline, et cependant on voit qu'elle sait se tenir ; c'est une belle création : mais cette femme imitera-t-elle Madeleine par la pénitence ? Rien ne l'indique.

Le Poussin, lui, a bien voulu faire de la coupable, une sorte de Madeleine ; elle s'est jetée à genoux aux pieds de Notre-Seigneur, pour témoigner plus vivement la douleur de sa faute, non pas la crainte du châtiment qu'elle a mérité ; seulement elle n'est pas aussi élevée, aussi vraie dans son type, que celle d'Augustin Carrache dans le sien. Nous n'aimons pas ce désordre dans ses vêtements, ces épaules toutes nues, comme si elle n'avait pas eu le temps de se couvrir, ou que, par habitude, la chose lui fût indifférente, ou que, dans son trouble, elle eût oublié de le faire. C'était une manière convenue, nous ne le savons que trop, de rappeler chez la Madeleine, les désordres de sa vie passée ; mais, d'abord, il n'est pas dit que la femme adultère de l'Evangile ait vécu dans une inconduite habituelle ; puis le sentiment de la décence est si vif chez la femme, qu'il faut la supposer descendue bien bas pour admettre qu'elle ne songe pas à l'observer en public.

Quoique contemporain du Titien, Mazzolino de Ferrare appartient, par son style et par son esprit, à une époque antérieure, et nous lui devons le plus ancien tableau que nous connaissions de la femme adultère, représentée isolément, hors d'une scène évangélique. Les regards de la coupable sont dirigés vers les mots que vient d'écrire le Sauveur, dans un sentiment de curiosité naïve qui ne manque pas de vérité, mais qui pèche par le défaut d'élévation.

Au résumé, parmi les nombreux tableaux consacrés à ce sujet depuis le commencement du XVI[e] siècle, nous en voyons beaucoup qui font l'orgueil des musées, mais aucun qui porte à Dieu. Généralement, les peintres ont voulu diriger l'attention principale sur la femme coupable, et aucun d'eux ne l'a placée dans le moment le plus pathétique, celui où Jésus, se relevant, lui dit : « Où sont ceux qui vous accusaient ? Personne ne vous a condamnée[1] ?... » ou mieux encore celui où il ajoute : « Et moi non plus, je ne vous condamnerai pas ». C'est alors que la malheureuse doit recouvrer la dignité par son propre repentir, et se montrer touchée du pardon de ses fautes plus que de toutes ses angoisses. Quelle céleste pureté, surtout, doit respirer dans le regard de Jésus, qui a reconquis une âme !

Les peintres ne nous paraissent pas, non plus, avoir suffisamment saisi

1. Joan., VIII, 10.

la situation des accusateurs: ils les ont faits méchants, haineux, curieux, agités; pas assez insidieux et hypocrites d'abord, pas assez silencieusement embarrassés et confus ensuite. Ils ne doivent pas chercher à lire ce que Notre-Seigneur écrit, ou ne chercher à le faire que du coin de l'œil; le témoignage de leur conscience les accuse trop bien, et s'ils ne s'en vont pas encore, il faut les montrer prêts à s'en aller furtivement.

Il est une autre pécheresse, que Jésus jugea tout d'abord apte à recevoir les plus hauts enseignements, bien qu'elle semblât devoir opposer à la vérité, le double éloignement de l'inconduite et du schisme. Le sujet de *la Samaritaine* est l'un de ceux qui, à raison de sa profonde signification, a été quelquefois adopté dans l'art chrétien primitif. Dans un genre tout différent du sujet qui précède, il offre aussi des conditions de pittoresque, qui lui ont valu la faveur de l'art moderne. Michel-Ange, ou plutôt quelqu'un de ses élèves, le Garofolo, Annibal Carrache, Luc Cranach, Rembrandt, etc., sont cités par Mme Jameson, comme en ayant laissé des tableaux et des gravures. Ayala, sans prétendre plus qu'à l'ordinaire porter la discussion plus haut que le terrain de l'exactitude, a tracé les linéaments d'un charmant tableau : Jésus est assis, non sur la margelle du puits, ce serait trop peu digne, mais sur une pierre, sur un tertre voisin; la Samaritaine montre qu'elle était prête à puiser son eau, quand elle a suspendu son mouvement pour écouter le mystérieux étranger; la ville de Sichar apparaît à une petite distance; dans le fond, on voit s'élever le mont Garizim. Ombragez la scène d'un palmier, ajouterons-nous, faites apercevoir le groupe des Apôtres qui approchent; que la fraîcheur du lieu, le calme solennel du soleil oriental au milieu du jour, soient en rapport avec ce don de Dieu qui va rafraîchir les âmes et renouveler la face de la terre, avec ce salut qui vient d'en haut, avec ces eaux qui jaillissent jusqu'à la vie éternelle. Mais que le peintre chrétien ne croie avoir rien fait, tant qu'il n'a pas mis les expressions des deux interlocuteurs au niveau de ces pensées, dans la mesure où son talent lui en donne le pouvoir. Supprimez les accessoires : il n'y a pas un seul des instants du dialogue qui ne puisse, par la seule représentation de ces deux têtes, fournir la matière d'un tableau émouvant, quoique sur le ton doux et placide. Quelle figure bienveillante et ouverte ne doit pas avoir Jésus, quand il demande à boire ! Car il ne demande lui-même, que pour avoir occasion de donner; et déjà, sans doute, il a répandu une si forte émission de grâce, que, dans la Samaritaine, l'indifférence avec laquelle elle avait dû affecter de ne prêter aucune attention à cet inconnu de race ennemie, l'étonnement qui a pu suivre, ont cédé la place à des dispositions toutes favorables; l'attrait céleste la gagne insensiblement. Allez jusqu'au moment décisif où Jésus, levant le voile, lui déclare qu'il

est le Messie, et s'écrie: « C'est moi qui vous parle ». Donnez le pinceau de Raphaël à un saint, pour rendre cette situation sublime. Pas trop de mouvements, de la part de la Samaritaine : le respect, un doux saisissement les contiennent; les mains qui se serrent contre la poitrine, l'œil qui s'élève, les traits qui pâlissent et s'allongent dans un sentiment suave, en diront bien davantage.

Cette pécheresse, si favorisée, n'est cependant pas celle qui l'a été le plus. Quels trésors d'amour Jésus n'a-t-il pas répandus dans l'âme de Madeleine! Ce modèle de la vie pénitente méritera que nous réunissions dans une étude spéciale, tout ce qui la concerne; mais adoptant l'opinion si probable qu'elle ne nous laisse pas de place pour le doute, d'après laquelle elle est la même que Marie, la sœur de Lazare et de Marthe, nous voulons seulement ici, parmi les enseignements du Sauveur, rappeler ce mot décisif : « *Porrò unum est necessarium*, après tout, il n'y a qu'une seule chose nécessaire! » dit à l'occasion du rôle qu'avait pris près de lui chacune des deux sœurs. Ce rôle est devenu si populaire, que l'artiste a les plus grandes facilités pour se faire comprendre. Aussi, Jouvenet, dans le tableau qui est au Louvre, est-il entré au cœur du sujet, bien mieux que dans aucune autre œuvre que nous pourrions citer de lui, et sans être mystique, sans aller jusqu'à une grande élévation de sentiment, le geste qu'il a prêté au Sauveur dit assez bien le grand mot. C'est cependant le rôle de Marthe qui est le mieux rendu : on le comprend facilement, à une époque où l'art était trop satisfait de ce qu'il avait gagné de puissance, quant à la vérité dans la vie et le mouvement, pour s'apercevoir de ce qu'il avait perdu, quant à la faculté d'exprimer les plus hautes vérités et les plus profondes affections de l'âme.

Cette morale du divin Maître, où l'esprit de détachement nous est prêché par des voies si douces et avec de si hautes compensations, se retrouve sous une nuance, s'il est possible, plus bénigne encore, dans la scène des petits enfants. Un sujet si plein de grâce et de fraîcheur, où le Fils de Dieu se présente sous l'aspect d'une si aimable simplicité, aurait bien convenu à quelques-uns de ces pinceaux italiens du xv[e] siècle, encore naïfs et si suaves. On s'étonnerait qu'il ne les eût pas tentés, si on ne savait que le choix des sujets se faisait alors sans beaucoup sortir d'un cycle consacré pour répondre à des intentions déterminées. Nous nous contenterons nous-même de rappeler que ce sont Overbeck et d'autres artistes de son école, qui ont rendu avec le plus de fraîcheur et de grâce, cette scène de Jésus s'entourant de petits enfants; mais peut-être ne se sont-ils pas assez élevés dans le sens de l'enseignement que le Sauveur prétendait ainsi donner à ses Apôtres. Nous le faisons

remarquer, sans prétendre dicter aucun thème dans lequel les artistes doivent se renfermer. Que chacun saisisse le vif de toute situation, selon le tour qu'elle prend dans son esprit, pourvu qu'il mette en évidence quelqu'un des points de la doctrine évangélique.

III.

PARABOLES DU BON PASTEUR ET DES DIX VIERGES, DANS L'ANTIQUITÉ CHRÉTIENNE ET AU MOYEN AGE.

« On peut dire avec vérité que Notre-Seigneur, lorsqu'il enseignait en « paraboles, enseignait en peinture. » Nous avions cette pensée dans l'esprit, lorsque, ouvrant le livre de Mme Jameson, nous l'y avons retrouvée, exprimée en ces termes [1] : « Les paraboles sont de véritables tableaux, « où les paroles font image, et le peintre qui veut les traduire par son « pinceau, les rend, pour ainsi dire, à leur langue naturelle. » On pourrait s'étonner que, prêtant autant qu'elles le font aux conditions de l'art, ces fictions si vraies, — l'expression n'est pas trop hardie, — n'aient pas exercé plus souvent le talent des artistes. Les phases que l'art chrétien a traversées, expliquent comment il ne s'est attaché qu'à quelques paraboles, les choisissant et les interprétant selon le ton qu'il a entendu donner à ses œuvres, suivant les époques. N'usant à son origine que d'un très-petit nombre de sujets et de compositions peu variées, on ne voit que deux paraboles qu'il ait adoptées : celle de la brebis égarée, à laquelle il a emprunté cette figure du *Bon Pasteur*, devenue le thème le plus habituel de ses représentations, et celle des *Vierges sages*, qui semble avoir été employée comme une sorte de développement de la pensée attachée à l'Orante, c'est-à-dire à la figure qui, après celle du Bon Pasteur, eut alors le plus de faveur.

La manière de l'époque ne comportait pas plus l'exposé des circonstances fictives, exprimées par Notre-Seigneur, que le tableau détaillé des faits réels, au delà des indications suffisantes pour rappeler aux fidèles la vérité voilée sous ces figures. Néanmoins, pour le besoin même de cet ordre d'expressions, il n'est pas rare de trouver quelques modifications et quelques extensions données à la figure du Bon Pasteur, conformément au texte de la parabole. En dehors de la représentation habituelle où il porte seulement sur ses épaules la brebis égarée, il connaît ses brebis, et ses brebis le connaissent, il aime ses brebis, et il est

1. Mme Jameson, *History of our Lord.*

aimé d'elles; elles entendent sa voix, il éloigne d'elles les loups, il les caresse: toutes ces idées sont rendues dans l'art des premiers chrétiens. Sur le reliquaire de Brescia, d'une époque un peu plus récente, on voit le Bon Pasteur s'éloignant de sa bergerie pour aller à la recherche de la brebis égarée.

Dans tous ces monuments, on n'a rien fait pour lever le voile de la parabole, c'est-à-dire qu'au lieu de représenter Notre-Seigneur, comme on le fait de nos jours, avec ses propres traits, portant la brebis sur ses épaules, on ne faisait apparaître que la figure d'un vrai gardeur de troupeau. On a retrouvé, il y a quelques années, dans une église rurale de la Vendée, à Mouzeuil, une peinture murale exécutée sur les parois d'une embrasure de fenêtre, en lancette ogivale, qui avait été murée à



23

Un Pasteur vigilant. (Fresque du XIIIe siècle, à Mouzeuil, Vendée.)

une époque inconnue, de sorte que la peinture avait été noyée dans la maçonnerie. Elle portait les caractères du XIIIe siècle, comme la fenêtre elle-même, et représentait un pasteur sonnant d'un cor rustique et accompagné de son chien, puis son troupeau broutant au-dessous de lui les

feuilles d'un arbre, comme on le voit dans les dessins que nous reproduisons. Le pasteur est vêtu comme devaient l'être les bergers de notre



24

Le Troupeau d'un Pasteur vigilant. (Fresque du XIIIe siècle, à Mouzeuil, Vendée.)

Plaine à l'époque où il a été peint, et l'instrument dont il se sert était en usage pour éloigner les loups et pour rassembler les brebis; c'est une image de la vigilance pastorale, qui peut s'appliquer au Bon Pasteur par excellence, mais qui, ne se rapportant à aucune circonstance particulière de la parabole évangélique, paraît devoir s'entendre plutôt des pasteurs particuliers préposés à la garde de leur troupeau. Dans tous les cas, il est remarquable que, dans ce monument du moyen âge, comme dans l'art chrétien primitif, on se soit également contenté, pour rendre l'idée de la parabole, de représenter en peinture l'image vulgaire d'un pasteur.

Deux représentations des *Vierges sages* nous sont connues dans l'antiquité chrétienne. L'une a été publiée par Bosio [1], et se trouvait dans le

1. Bosio, *Rom. sott.*, p. 461.

cimetière de Sainte-Agnès; l'autre l'a été par M. de Rossi, et se trouve dans celui de Prétextat[1]. L'une et l'autre occupent le fond d'un *arcosolium*. Dans la première, on ne voit que les cinq Vierges sages, doublement représentées à droite et à gauche d'une Orante centrale: ici, s'approchant d'elle avec des torches levées; là, assises à la table du festin, où elles sont seules. Dans la seconde, elles sont à la droite du Sauveur, tenant leurs torches levées et allumées, tandis que les Vierges folles, à gauche, portent tristement des torches éteintes. Ici, encore, se retrouve la figure de l'Orante, mais au-dessous de Notre-Seigneur. Il n'est pas difficile de voir comment les Vierges sages peuvent se rapporter à cette figure fondamentale, soit qu'elle représente ou l'Eglise ou la sainte Vierge, ou plus particulièrement une âme glorifiée, âme fidèle à l'Église en général; elles peuvent faire cortége à Marie, qui est le type de la virginité par excellence, ou bien dire l'assemblée dans laquelle est admis un nouveau membre.

Pendant le moyen âge, les Vierges sages et les Vierges folles ont été fréquemment sculptées à la porte de nos églises. comme exprimant l'idée de jugement, que l'on considérait comme la mieux appropriée à cette situation[2].

Ce sujet a été non moins fréquemment répété dans les miniatures des manuscrits. Il termine le *Speculum humanæ salvationis*, comme complément du Jugement. Les Vierges sages montent les degrés d'un perron, sur la plate-forme duquel les attend le Sauveur, et un Ange, sortant de l'édifice sacré, leur tend les bras; tandis que les Vierges folles, descendant les degrés du côté opposé, vont se précipiter dans la gueule béante du monstre infernal. Celles-ci ont, sur la tête, de grandes coiffes du XIVe siècle; les premières ont alternativement les cheveux épars, comme

1. De Rossi, *Bull. d'Arch.*, 1re année, p. 76.

2. M. Didron a réuni à ce sujet un ensemble d'observations auxquelles il nous serait difficile de rien ajouter (*Guide de la Peinture*, p. 217, note). Il cite les cathédrales de Strasbourg, de Reims, d'Amiens, de Paris; les églises de Saint-Denis, de Saint-Germain-l'Auxerrois (nous citerons nous-mêmes de plus l'église de Notre-Dame, à Fontenay-le-Comte); les cathédrales allemandes de Fribourg en Brisgau, de Nuremberg; l'église de Berne, en Suisse. A Notre-Dame de Paris, les Vierges sages et les Vierges folles étaient répétées deux fois; à Chartres, elles l'étaient jusqu'à trois. A Strasbourg, et dans un vitrail de la cathédrale de Troyes, le Christ guide les Vierges sages et Satan conduit les folles. A Saint-Germain-l'Auxerrois, dans le haut de la voussure, le Christ en buste tient deux banderoles, où est écrit, du côté des folles : *Nescio vos*, et, du côté des sages : *Vigilate et orate*, paroles écrites, à Fribourg, sur une banderole tenue par un petit Ange. A Amiens, du côté des sages, est un olivier chargé de fruits; du côté des folles, un arbre desséché. A Reims, du côté des premières, une église ouverte; du côté des secondes, une église fermée. Les sages sont ordinairement nimbées; les folles l'ont été, par exception, à Reims et à Laon.

les aurait Madeleine, et le voile monastique. L'artiste a-t-il voulu dire que l'on arrivait au ciel par la régularité et la pénitence, tandis que l'on se perd par les habitudes mondaines?

IV.

AUTRES PARABOLES AU MOYEN AGE.

Trois autres paraboles ont été accréditées dans l'art du moyen âge: l'*Enfant prodigue*, le *Bon Samaritain*, et le *Mauvais Riche*. Nous avons vu aussi que la parabole des *Ouvriers envoyés dans la vigne du Père de famille* aux différentes heures de la journée, et recevant une égale récompense, avait été représentée sur le baptistère de Parme. Les trois premières se trouvent réunies, dans ce magnifique ensemble de peintures chrétiennes, que forment les vitraux de Bourges. L'histoire de l'Enfant prodigue s'y développe dans une série de dix-sept panneaux d'une verrière, où on le voit réclamant son héritage, puis encore devant son père, chargé des trésors qu'il vient d'obtenir, puis portant le faucon sur le poing, et ensuite arrêté dans sa route par une femme qui réunit toutes les séductions de ce monde, car elle est couronnée; et cela, tandis que, dans le premier médaillon central, le frère resté sage représente, en conduisant la charrue, la vie laborieuse et bien réglée. Trois autres médaillons intermédiaires montrent le prodigue dans l'enivrement de ses passions satisfaites, puis chassé par la complice de ses désordres. Il joue ce qui lui reste, il est renvoyé de son dernier abri, il se loue, il garde les porcs, et enfin il revient repentant vers son bon père qui l'accueille. L'immolation du veau gras, les observations du frère aîné, le festin, occupent encore trois scènes distinctes, couronnées par celle de la réconciliation des deux frères [1].

Un vitrail de la cathédrale de Chartres diffère peu de celui-ci; nous remarquons surtout qu'il n'offre pas ce trait caractéristique du labeur persévérant, mis en relief à l'opposé de la conduite, d'abord imprudente, bientôt criminelle et désordonnée du prodigue. A Sens, la différence est plus grande, car les deux fils viennent également recevoir du Père de famille leur part d'héritage, et, en général, la verrière consacrée à l'Enfant prodigue, chef-d'œuvre d'exécution, est moins bien conçue que celle de Bourges, selon l'observation du P. Cahier [2]. On n'y voit pas le vice

1. *Vitraux de Bourges*, pl. IV.
2. *Id.*, pl. d'étude XI, p. 181.

arriver par degrés; le prodigue, au lieu de commencer par l'ostentation, est livré de prime abord à trois courtisanes. Il y a de l'exagération dans la scène où il est enchaîné par trois démons. Quand il garde les pourceaux, son dépouillement, au contraire, ne paraît pas assez complet, et la joie excitée par son retour, plus bruyante, n'est peut-être pas aussi intimement sentie. La cathédrale d'Auxerre a aussi sa verrière de l'Enfant prodigue, très-mutilée par les protestants: elle s'annonce encore avec un grand luxe d'ornementation, ce qui n'empêche pas le savant critique de la classer dans un rang secondaire.

A la chute du moyen âge, on retrouve l'histoire de l'Enfant prodigue, dans les vignettes de Simon Vostre. Huit de ces petits tableaux sont consacrés à cette parabole. Le jeune damoiseau, d'abord en conférence avec son père, part ensuite suivi de ses chiens et de ses valets; puis on le voit attablé avec trois courtisanes, qui, dans la scène suivante, le chassent et le laissent dans le dénuement. Il se loue, il regarde d'un air d'envie ses porcs qui mangent dans un bois, il revient à son père, il est assis à la table du festin; la scène se termine par les réclamations du fils aîné, à genoux aux pieds du Père de famille. Ces vignettes ont un caractère de bonhomie, qui les fait ressembler aux tableaux de genre dont nous parlerons bientôt; nous voulons, auparavant, nous rendre compte de l'esprit très-différent dans lequel le moyen âge représentait cette parabole et les deux autres que nous avons nommées. Bien qu'on ne voie pas dans les représentations précédentes, comme nous le remarquerons dans celle du bon Samaritain, la double représentation des faits et de leurs significations, nous admettons, sans hésiter, l'explication du P. Cahier: les Pères et les Docteurs sont d'accord pour considérer la parabole de l'Enfant prodigue comme une figure de la vocation des Gentils, et l'opinion d'après laquelle huit petites figures couronnées, renfermées dans autant de médaillons et semées entre les principales divisions du vitrail de Bourges, représenteraient les huit princes chargés, d'après le prophète Michée, de la propagation de l'Evangile, nous paraît pleine de vraisemblance [1].

La parabole du bon Samaritain figure parmi les verrières de Bourges, de Sens, de Chartres, de Rouen. A Rouen, les circonstances sont noyées dans un grand nombre de petits médaillons d'un maigre effet. A Chartres, on voit se dessiner la parabole, et son application à la chute de l'homme et à la rédemption, dans deux séries superposées. L'ordonnance adoptée à Bourges et à Sens [2], pour rendre la même pensée, est bien supérieure.

1. Mich., v. 5.
2. *Vitraux de Bourges*, pl. v; pl. d'étude xx.

Dans l'une et dans l'autre de ces verrières, l'histoire de la parabole se dessine dans la ligne des médaillons centraux, au nombre de quatre à Sens, de cinq à Bourges. Dans ceux-ci, on voit successivement : 1° le voyageur partant de Jéricho ; 2° et 3° il est deux fois assailli et dépouillé par des voleurs ; 4° le lévite et le prêtre passent sans le secourir ; 5° le Samaritain l'introduit dans une hôtellerie. A Sens, le premier médaillon est uniquement rempli par la cité, qui représente bien plus la patrie céleste que la ville de Jéricho, et il n'y a qu'une scène de dépouillement.

Dans les scènes latérales, à Bourges, la création des astres, celle des anges, celle de l'homme, correspondent au départ de Jéricho. La défense divine, la chute, la condamnation, l'expulsion du paradis, l'ange préposé à sa garde, viennent commenter les deux scènes de spoliation. Celle du passage des deux ministres de la loi ancienne, a son complément dans les quatre autres, où Moïse est mis en scène. Le bon Samaritain, cependant, accomplit son œuvre charitable; alors aussi, Jésus-Christ apparaît, d'un côté flagellé, pour témoigner qu'il a pris sur lui toutes les souffrances et les spoliations que l'homme s'était attirées par sa faute; de l'autre, mourant sur la croix, dont il a fait l'instrument de notre salut.

La parabole du *Mauvais Riche*, prise dans son ensemble, n'a pas servi aussi fréquemment de thème aux peintres verriers; mais on lui a fait des emprunts plus fréquents, plaçant Lazare à la porte des églises, là où se mettent les pauvres, dit M. Didron[1], et surtout adoptant, d'après cette parabole, le sein d'Abraham, pour exprimer la béatitude céleste. A Bourges[2], le développement des faits de cette parabole est précédé d'une sorte de prologue, où l'on a représenté cet autre riche de l'Évangile, qui voulait agrandir ses greniers, pour renfermer ses moissons surabondantes. La construction est en voie d'exécution dans le médaillon central, mais à côté l'on voit apparaître Notre-Seigneur qui vient déjouer l'entreprise, par ces paroles : « Insensé, cette nuit même ton âme te sera « demandée », *Stulte, hac nocte animam tuam repetunt*[3]. L'on voit ensuite le mauvais riche de la parabole, livré aux jouissances de la vie : ici, un serviteur lui verse sur les mains de l'eau parfumée, sans doute; des mets appétissants s'apprêtent dans ses cuisines; là, il est à table; ce n'est pas assez des mets qui lui sont servis, en voici d'autres qui lui arrivent, autant pour le combler d'honneur que pour satisfaire tous ses goûts. C'est alors que Lazare apparaît demi-nu, appuyé sur son bâton, soulevant la criquette dont se servaient les lépreux pour avertir de leur passage.

1. *Guide de la Peinture*, p. 225, note.
2. *Vitraux de Bourges*, pl. IX.
3. Luc., XII, 20.

Le mauvais riche lui fait signe de s'éloigner, et le malheureux n'aurait obtenu aucun soulagement, si deux chiens n'étaient venus lécher ses plaies. Plus haut, les rôles changent; le mauvais riche souffre sur son lit de douleur, sa femme cherche en vain à le soulager, tandis qu'un démon se tient prêt à saisir son âme. Cet esprit infernal la saisit en effet, dans le médaillon central, au moment où elle s'échappe, sous figure humaine, de la bouche du moribond, et alors, malgré la présence de la femme, un serviteur s'est déjà emparé d'une partie de ses dépouilles. Dans ce même moment, Lazare rend aussi son âme, mais il la rend, au contraire, entre les mains d'un Ange, et tout dans son attitude annonce la paix dans une heureuse fin. Élevez les yeux plus haut encore : voici deux démons qui précipitent dans un puits de feu, l'âme du riche coupable; un autre démon, aussitôt après, lui fait avaler de l'or fondu, et l'âme de Lazare, portée sur un linceul, est enlevée par les Anges. Sur cette même ligne horizontale, dans le demi-médaillon latéral opposé, on revoit le malheureux supplicié, dans sa fosse enflammée, où les démons viennent encore ajouter à ses tourments; c'est alors qu'il s'adresse à Abraham et lui fait ses supplications. Pour le couronnement de l'œuvre, en effet, le médaillon supérieur est occupé par Abraham, portant dans son sein l'âme désormais bienheureuse, et pour toujours, du pauvre Lazare.

Ce développement de la composition se trouve avoir beaucoup d'analogie avec les prescriptions du *Guide de la Peinture* du mont Athos. L'auteur grec fait seulement de plus intervenir David avec sa harpe, au moment où les Anges enlèvent l'âme du bienheureux. M. Didron dit, en note, avoir rapporté du mont Athos, une gravure où le riche, — vieillard aux amples et somptueux vêtements, — est couché sur un lit de roses; sa femme, ses parents pleurent sur sa fin prochaine; à son chevet veillent des démons; et quand son âme sort de sa bouche, c'est l'archange saint Michel qui s'en empare pour la percer de son épée. M. Didron blâme sévèrement, et avec raison, ce rôle de bourreau donné à l'Archange : il n'appartient qu'au démon.

L'on trouve également, dans le curieux manuel que MM. Didron et Durand ont rapporté de la Grèce, la manière de rendre les autres paraboles de l'Évangile. Généralement, les prescriptions données par le *Guide* mènent au développement de la signification qu'il leur attribue plutôt qu'à leur exposé littéral. Ainsi, pour exprimer la parabole des dix Vierges, il veut que l'on représente le Paradis comme une sorte d'édifice, au-dedans duquel on apercevrait le Christ ayant les cinq Vierges sages derrière lui, et regardant au dehors pour dire aux Vierges folles qui frappent à la porte : « Je ne vous connais pas ». Plus loin, dans une autre scène, on verrait des tombeaux d'où sortent les dix Vierges, se partageant sans doute à

droite et à gauche, quoique le *Guide* ne le dise pas, tandis qu'un Ange sonnerait de la trompette.

De même, il prescrit, pour rendre la parabole de l'Enfant prodigue, un mélange du sens littéral, et de son application aux pécheurs convertis, où celle-ci l'emporterait de beaucoup. Au sens littéral appartiendrait la partie du tableau où l'on verrait le prodigue mangeant et buvant avec des femmes de mauvaise vie; mais la maison paternelle serait le temple et l'autel; le frère aîné y serait en prière; ce serait là que l'on verrait revenir le prodigue; Notre-Seigneur lui-même l'accueillerait, l'embrasserait, lui donnerait la communion; les Apôtres viendraient l'oindre de myrrhe et lui donner une croix; les Anges autour de lui formeraient un concert, et le drame se terminerait par une scène entre le Sauveur et le fils aîné, sur cette pensée : «Mon fils, tu as toujours été avec moi, et tout ce que j'ai est à toi», c'est-à-dire à l'exclusion de tout reproche pour celui des enfants qui est toujours resté fidèle.

Dans la parabole du bon Samaritain, il ne resterait même plus de trace du sens littéral, et la représentation serait tout entière conduite d'après le sens anagogique. Au début, l'on verrait le Paradis, représenté sans doute par une cité comme dans la verrière de Sens; une épée de feu à la porte, puis Adam et Ève nus et pleurant au dehors. Une autre scène serait consacrée aux désordres de l'idolâtrie, au débordement des mœurs, en présence de Moïse avec ses tables de la loi, d'Aaron incapable de remédier à de tels scandales, et du prophète Isaïe, destiné au contraire à reporter la pensée vers le remède qui doit venir. En effet, voici plus loin une église au sein de laquelle les Apôtres prêchent, baptisent, donnent la communion, et au-devant d'eux le Christ, qui présente d'une main le livre de saint Paul et les tables de la Loi, et de l'autre supporte sa croix chargée sur ses épaules : remède aux affreux désordres qu'il montre derrière lui.

Presque toutes les paraboles de l'Évangile sont ainsi transformées, par le *Guide de la Peinture*, en tableaux mystiques d'une facile composition.

V.

PARABOLES DANS L'ART MODERNE.

L'art moderne, depuis le XVIe siècle, a pris dans tout l'Occident, quant à la manière de rendre les paraboles, une voie diamétralement opposée

Envisagées sous leurs formes naïves et directes, elles appartiennent au langage familier, et seraient un parfait aliment pour les peintres de genre qui voudraient en même temps ne pas sortir d'une atmosphère de piété et d'édification. Au contraire, à des époques où, par habitude, les choses religieuses occupaient encore la place principale dans les esprits, alors même que la vie se livrait au plaisir et s'éloignait du devoir, des peintres portés à chercher les effets pittoresques, partout où ils croyaient pouvoir les trouver, ont adopté quelques paraboles comme sujets de tableaux de genre, sans y mettre rien de religieux, loin d'y attacher rien d'édifiant. Ainsi, l'*Enfant prodigue* de Teniers, au Louvre, est un jeune officier de l'époque, qui est attablé, en mauvaise compagnie, à la porte d'un cabaret. Les *Vierges sages*, de Schalker, à Munich, sont parées pour le bal, en face d'une statue de Minerve, et les *Vierges folles* sont de pauvres filles qui n'ont pas d'assez belles robes pour y entrer, et ce qu'elles demandent, c'est de l'argent, afin d'en acheter.

C'est comme ayant de l'aptitude pour le *genre*, que le Bassano a aimé à prendre fréquemment pour sujets de ses tableaux diverses paraboles, et c'est pour la même raison qu'elles ont été traitées principalement par les Flamands et les Hollandais.

Cependant elles peuvent être considérées comme offrant les éléments d'une haute peinture du cœur humain, et l'histoire de l'Enfant prodigue, plus qu'aucune autre, jouit, à ce point de vue, d'une popularité méritée. Prenez le jeune fou à son départ, vous n'aurez guère qu'à faire miroiter autour de lui tout ce qui peut promettre du plaisir à qui a de l'argent. Mais avec le malheur viendront les pensées graves, les scènes à caractère : le voici dans la solitude, dans le dénûment, pâle, amaigri, alors qu'il se souvient de la maison paternelle, qu'il se repent : c'est le sujet d'un tableau de Salvator Rosa. Le peintre, pour faire valoir tout un côté de son brillant talent, l'a entouré d'un riche troupeau. A l'ombre de ces grands arbres, on voudrait être pâtre soi-même pour garder une si belle vache, de si douces brebis, des chèvres si caressantes. C'est un contre-sens : on ne devrait voir là que ces ignobles pourceaux qui, au contraire, se cachent à moitié; mais, à cela près, pourvu qu'on ne lui demande pas du mysticisme proprement dit, on sera content du peintre, et on augurera bien de l'avenir de ce mauvais sujet. Désormais il voit juste. Rendez-lui sa position, il s'y conduira honnêtement. Mais c'est surtout la scène du retour qui était faite pour séduire les artistes : pittoresque, sentiment, contrastes, tout cela, dans cette scène, est mis à leur disposition. Ce qui frappe surtout dans le tableau de Murillo qui, de la *Caridad* de Séville, est passé dans la galerie du duc de Lutherland, c'est le repentir si vrai du prodigue. Le père de famille, aussi, est plein de vérité dans son

empressement un peu grave; le petit chien, qui reconnaît son jeune maître, achève de déterminer le ton du tableau. C'est quelque chose que l'on a vu ou que l'on peut voir; mais il a fallu un grand maître, dans l'art d'observer et de sentir, pour le peindre ainsi. Tout est dans ce groupe, et l'on pourrait supprimer les accessoires sans diminuer le mérite de l'œuvre. On sait parfaitement que les témoins de ce spectacle en durent être touchés; que les lambeaux de vêtements de ce malheureux vont être remplacés par les insignes de la position sociale dont il était déchu; on sait bien que le veau gras va venir, et il n'était pas nécessaire d'anticiper sur des ordres qui, en réalité, n'ont pu encore être donnés. L'ample manteau du père, garni de fourrures, une seule colonne de ses portiques, diraient assez quel est son rang et tout ce qui attend dans sa maison celui qu'il reconnaît pour son fils. Mais il y a dans le public des gens qui aiment qu'on les aide, et c'est un mérite que de les avoir satisfaits, de telle sorte que le tableau du Guerchin, rapproché de celui de Murillo par Mme Jameson, n'en supporte la comparaison qu'à son désavantage. Il y avait, dans ces trois demi-figures, tout ce qu'il fallait pour composer un chef-d'œuvre. Le père compatissant ordonne de revêtir de vêtements convenables ce fils qui lui est arrivé demi-nu. L'expression appropriée à cette situation est comprise, quoique insuffisamment sentie. C'est une heureuse idée que celle du contraste entre la mise riche et élégante du serviteur qui apporte les habits, et le pitoyable état où est réduit l'enfant de la maison; mais il fallait que, dans son type, celui-ci rappelât la distinction de son origine, tandis qu'il a l'air vulgaire d'un vaurien ramassé dans la rue [1].

Après tous ces exemples, venus de sources si diverses, nous ajouterons que la mine poétique que présente un pareil sujet est loin d'être épuisée. Il est neuf, au contraire, nous ne craignons pas de le dire, sous ses aspects les plus importants, puisque non-seulement aucun peintre n'a su unir suffisamment les qualités que nous venons de voir éparses, mais surtout parce que les puissants moyens d'exécution mis à la portée des artistes modernes sont jusqu'à présent restés stériles entre leurs mains pour élever jusqu'à la dignité de la contrition ce repentir qui ouvre au pénitent les trésors de la miséricorde divine, et jusqu'à pouvoir servir d'image à cette miséricorde même, l'affection d'un père pour son fils repentant.

Ainsi, l'on vient de voir quatre manières principales de rendre les paraboles : par des représentations symboliques, où l'on exprime ce qu'elles

1. *History of our Lord*, T. I, p. 383.

signifient; par des représentations légendaires, où l'on met en scène le narré des faits qui les constituent; par des tableaux de genre, où l'on en représente quelques détails familiers; par des tableaux à caractère, où l'on en saisit les situations décisives. Quelques-unes ne peuvent guère se rendre que par leur signification, parce que la représentation se réduirait à trop peu de chose, si on essayait de s'en tenir uniquement à la lettre. Ainsi, pour la parabole du semeur, vous ne pourriez peindre qu'un cultivateur jetant son blé dans un champ cultivé, entremêlé des accidents de terrain décrits par l'Evangile, des rochers, des sentiers, des buissons épineux. Faites-en l'application : vous représentez, ou un prédicateur en chaire, ou Notre-Seigneur lui-même prêchant, et vous avez à faire une peinture de caractère des quatre genres d'auditeurs dont parle la parabole.

L'auditeur affairé, engagé dans les épines, image de ses préoccupations terrestres, s'il se retrouve dans la parabole des *Invités aux noces*, sera certainement un de ces hommes qui auront à terminer une importante spéculation avant de se rendre à l'appel du père de famille.

Cette autre parabole prêterait à toute une série de petits tableaux, où l'on mettrait successivement en scène les passions et les préoccupations de ce monde, qui empêchent les hommes de se rendre aux invitations de Dieu. Puis, dans le tableau principal, viennent avec simplicité ces pauvres gens, ces âmes neuves, qui ont été ramassées dans les situations les plus humbles. La salle du festin apparaîtra comme la cour céleste, où Dieu leur tend les bras; ou bien l'on verra seulement, comme en étant l'image, une magnifique salle parfaitement en ordre, où un riche seigneur, entouré des siens, les accueillera avec la plus cordiale bienveillance.

Trois des pauvres gens se rendant à son appel suffisent, exceptionnellement mis en relief, pour rendre les bons sentiments du grand nombre. Le dernier appelé, étonné, ignore encore le sort qui l'attend; il est plein de confiance, cependant. Un second revêt la robe nuptiale, se débarrassant avec joie de ses vils vêtements. Un troisième, revêtu de la robe blanche, entre tout ravi dans la salle du festin. Entre ces deux derniers, on peut apercevoir, à la porte de la salle, le malheureux qui a osé tenter d'entrer sans changer d'habits, et des ministres du père de famille s'empareront de lui pour le rejeter au dehors. Suivant que la salle représentera plus ou moins directement le ciel, ces ministres seront des Anges ou de simples serviteurs. Si ce sont des Anges, ils n'ont pas besoin d'y mettre de violence : un geste de leur part, et l'indigne, terrifié, s'exécutera lui-même.

La parabole du *Pharisien et du Publicain* prêterait à une belle scène de caractère. Le premier, bouffi, méprisant, levant la tête, prie avec ostentation. Le Publicain, par derrière, est timide, contrit, attendri, et la confiance renaît sur son front incliné.

La parabole d'un *Aveugle conduit par un autre aveugle* fournirait, si l'on voulait, la matière d'une scène assez comique; mais pourquoi ne la rendrait-on pas terrible, plutôt? car il s'agit de rendre l'aveuglement moral, l'assurance affectée de ces malheureux au bord du précipice où ils vont se précipiter, chacun tenant son bâton appuyé sur une anfractuosité de rocher prise pour la terre ferme.

ETUDE IX.

PRÉLUDES DE LA PASSION.

I.

LA PASSION DANS SON ENSEMBLE.

Notre-Seigneur conmença à souffrir au Jardin des Olives, où les angoisses de son âme furent si grandes, à la pensée non-seulemeut de sa fin prochaine, mais de tous les sujets d'affliction que devaient lui donner les hommes, que son corps lui-même en éprouva des douleurs qui ne furent peut-être pas dépassées sur le Calvaire.

Nous suivons, cependant, l'exemple que l'Église nous donne dans sa liturgie sacrée, et nous entrons dans la période de la Passion, dans la Vie souffrante du Sauveur, du moment où sa mort est définitivement résolue, et où Judas vient conclure le pacte criminel qui devait en assurer l'exécution; nous y comprenons par conséquent la célébration de la Pâque, et l'institution du sacrement qui devait perpétuer, au moyen du pain et du vin changés en son corps et en son sang, la réalité de son sacrifice. Ce fut alors qu'il substitua la Pâque nouvelle à la Pâque de Moïse, et détermina la base, la portée et l'issue des événements prodigieux qui allaient s'accomplir dans le cours de la nuit et du jour suivant.

Dans l'antiquité primitive, avec la préférence d'abord exclusive donnée à l'ordre des idées sur l'ordre des faits, avec la réserve apportée dans la représentation de tout ce qui pouvait rappeler les humiliations et les souffrances de l'Homme-Dieu, on n'aurait pas représenté la Passion par séries de tableaux : on en résumait la pensée par la comparution devant Pilate[1]. Sur le sarcophage du musée de Latran (voir t. II, pl. IV), où sont

1. Sur divers sarcophages, l'un découvert au Vatican et publié par Bosio (*Roma sotterranea*, p. 67), un autre recueilli au musée de Latran, que nous publions ci-après, pl. x,

rappelés en outre — nous ne disons pas représentés — le Couronnement d'épines et le Portement de croix, nous avons vu que c'était dans un sentiment de triomphe. Les épines se changent en fleurs ou en feuillage, et Simon le Cyrénéen, ou plus généralement le chrétien, est substitué au Sauveur pour porter sa croix, et en recueillir les fruits. Le moment est venu de faire remarquer que, sur ce monument, c'est l'accusé qui juge, et le juge qui se sent condamner. Il détourne la tête avec confusion. Sa confusion est sensible aussi sur l'autre sarcophage, mis ci-après sous les yeux de nos lecteurs (pl. x) : observation qui s'applique plus ou moins à la plupart des monuments du même genre[1].

Sur le sarcophage de sainte Madeleine, dans la crypte de Saint-Maximin[2], il nous paraîtrait que l'on a donné seulement plus d'extension au mode de représentation, communément usité, de la comparution devant Pilate, en la faisant précéder de l'arrestation au Jardin des Olives, et d'une autre scène où Jésus est emmené : cela sur la face principale du monument, sans compter une scène latérale représentant le baiser de Judas. Nous ne croyons pas, d'ailleurs, que ce monument soit antérieur au ve ou vi^{e} siècle, à raison même de ces développements donnés au mode de composition primitif.

Sur le reliquaire en ivoire de Brescia, Notre-Seigneur comparaît devant Anne et Caïphe, avant d'être amené devant Pilate, et de plus on le voit, au-dessus de cette double comparution, au Jardin des Olives, mais il ne s'y montre pas dans un état d'agonie : il va au-devant de ceux qu'il

et dont nous allons parler; un troisième, conservé à Saint-Trophime d'Arles, publié par de Noble la Lauzière (pl. xxiv, fig. iv), en regard de la comparution devant Pilate, on remarque une autre scène analogue qu'Arringhi donne comme étant la comparution devant Caïphe; mais un vase, placé en avant de l'escabeau sur lequel reposent les pieds du personnage pris pour Caïphe, a fait juger (Lady Eastlake, *Hist. of our Lord*, T. II, p. 13; Martigny, *Dict. des Ant. chrét.*, p. 511) que ce devait plutôt être saint Pierre, à qui Notre-Seigneur va laver les pieds. Le sarcophage du musée de Latran vient confirmer cette interprétation; nous espérons en donner la preuve quand nous traiterons du Lavement des Pieds, et l'on verra alors quelle est l'importance de ce monument. Mais ne doit-on pas au moins reconnaître la comparution devant Caïphe, dans une scène d'un autre sarcophage d'Arles, où le juge est assis sur un tas de pierres, et où celui qui comparaît devant lui a les mains liées derrière le dos, et est frappé? (De Noble la Lauzière, pl. xxiii; Millin, pl. lxvii.) C'est l'opinion de M. l'abbé Martigny; mais nous croirions plutôt qu'il s'agit du martyre de saint Étienne. Le personnage assis serait Saul, et il nous semble que celui qui paraît frapper tient une pierre.

1. On remarque auprès de Pilate, sur le premier de ces sarcophages, un autre personnage, qui semble comme un dédoublement de lui-même. Le concours de ce personnage se retrouve sur d'autres monuments du même genre, et sa signification demeure problématique.

2. Faillon, *Monuments inédits de l'Apostolat de sainte Madeleine*; T. I, p. 461. Rostan, *Monum. de Saint-Maximin*, fig. v.

sait prêts à venir l'arrêter. Puis, dans une autre scène, il se trouve en leur présence, et leur parle ; il ne les renverse pas encore, mais il les oblige à l'écouter ; Judas ne paraît pas ; vient ensuite le reniement de saint Pierre. Il est remarquable que la pensée de la Passion se soit ainsi développée en une série de scènes, sans que le caractère des représentations se soit aucunement modifié. Rien encore n'y exprime la souffrance, et pour indiquer les humiliations du Fils de Dieu, l'artiste ne s'est permis rien de plus que de laisser les mains des satellites se poser sur lui.

Sur ce petit monument, Notre-Seigneur apparaît d'abord devant eux lorsqu'ils viennent l'arrêter, sans qu'on voie Judas. Sur deux sarcophages au moins, l'un à Vérone [1], l'autre à Saint-Maximin en Provence, le baiser du traître paraît avoir été au contraire spécialement représenté ; à Vérone, il résume seul toute la Passion, et à Saint-Maximin, nous avons dit qu'il était associé à la comparution devant Pilate, non sur la même face, mais sur la face latérale. Dans une peinture du cimetière de Prétextat, dont M. de Rossi nous a fait connaître la date, comme étant du IIe siècle [2], il est vraisemblable que l'on a voulu représenter Notre-Seigneur couronné d'épines, et frappé à la tête avec des roseaux, par des soldats, conformément à ce texte de l'Évangile : *Percutiebant caput ejus arundine* [3]. Mais cette représentation, où, d'ailleurs, Notre-Seigneur apparaîtrait encore sans aucune apparence de souffrance, où une colombe inclinée vers lui annoncerait une intention mystérieuse, est dans tous les cas isolée elle-même.

Dans la composition que nous publions à la page suivante, diverses circonstances de la Passion, le Reniement de saint Pierre, ou plutôt son repentir, le Lavement des mains de Pilate, le Portement de croix, sont accumulés comme s'ils s'étaient passés simultanément. On sent que c'est un monument de transition, où des sujets précédemment usités séparément sont groupés dans un sentiment mixte, entre la douleur de l'épreuve et la perspective du résultat [4].

L'art dut commencer à sortir de la respectueuse réserve qu'il s'était imposée, relativement aux scènes de la Passion, du moment où il aborda décidément la représentation du Crucifix, c'est-à-dire vers le VIe siècle.

1. Gaillabaud, *L'Architecture du Ve au XVIIe siècle.*

2. Note écrite de sa main, à la marge d'une épreuve d'un article déjà publié dans les *Annales archéologiques.*

3. Marc., XV, 19. Perret, *Catacombes*, T. I, pl. LXXX. Martigny, *Dict. des Ant. chrét.*, p. 512.

4. Le caractère remarquable de cette composition nous a décidé à la publier, quoique nous en ignorions la provenance. Nous en avons rencontré la photographie à Florence : elle pourrait provenir d'un fragment de sarcophage ; mais nous croirions plutôt à un fragment d'ivoire sculpté, du VIe au VIIe siècle.

Alors, il est vrai, le Crucifix ne fut encore représenté qu'avec ménagement, en relevant par la dignité du maintien, la nature du costume, la signification des accessoires, ce que le fait seul du crucifiement rappelait de douleurs et d'ignominies; et de même dans les scènes de la Passion, ce ne fut pas sans timidité d'abord que l'on s'engagea dans une voie nouvelle.



25

Résumé de la Passion.

Dans les séries de tableaux dont la pensée embrasse, avec plus ou moins de détails dans la division des sujets, la vie entière du Sauveur, la Passion, au voisinage des hautes époques, est resserrée par le désir d'arriver rapidement, avant même la Résurrection, aux fruits du divin sacrifice, exprimés par la délivrance des Limbes.

Le plus ancien monument où, à notre connaissance, la Passion est représentée avec quelques détails comme sujet principal, est le candélabre de Saint-Paul-hors-les-Murs. Il est réputé n'appartenir qu'au XIIe siècle; mais avec son Crucifix vêtu d'une longue robe, il se présente, sous le rapport iconographique, comme ayant été conçu dans un esprit intermédiaire, entre les sarcophages dont nous venons de parler, et les monuments qui vont suivre. Telle est, en effet, la série des sujets qu'on y voit sculptés : la royauté dérisoire du Sauveur, sa comparution devant Pilate, une autre scène où celui-ci se lave les mains, le Crucifiement, suivi de la Résurrection et de l'Ascension. L'esprit primitif exprimé par le choix de ces sujets est encore rehaussé par le caractère de dignité que le Christ y conserve en toutes circonstances.

Voyez, au contraire, la série des compositions qui entourent, à Sarzane,

le Crucifix du vieux maître Guillaume — peintures qui portent aussi la date du XIIe siècle; — bien que le sentiment du triomphe y soit vivement accusé dans ce Crucifix lui-même, et au moyen de l'Ascension qui le surmonte, la période des douleurs du Sauveur, qui comprend son Arrestation, sa Flagellation, sa Descente de croix, sa Mise au tombeau, est rendue sans ménagement. On remarque, dans la Flagellation surtout, l'impitoyable cruauté des bourreaux[1]. Cette scène de douleur et d'ignominie prend un tour plus énergique encore au XIIIe siècle, notamment dans les verrières du *Bon Samaritain*, à Bourges, à Sens[2], où cette scène est donnée, en terminant, comme un résumé de la Passion, et dans la verrière de la *Passion* elle-même, à Bourges[3].

La composition de ce vitrail ne se renferme pas absolument dans la période des souffrances de l'Homme-Dieu, car il commence par son entrée triomphale à Jérusalem, et il s'achève par sa sortie glorieuse du tombeau. Dans l'intervalle, les médaillons principaux représentent successivement la Cène, le Lavement des pieds, le Baiser de Judas, les préparatifs du Crucifiement lui-même, et la Descente de croix, puis la Descente aux Limbes, tandis que, dans les petits médaillons intermédiaires, l'on voit le Sauveur tenant ses derniers discours après la Cène, priant au Jardin des Olives, arrêté, traduit devant Pilate, flagellé, enseveli.

Sous l'influence des représentations scéniques données par les *Frères de la Passion*, aux XIVe et XVe siècles, principalement, il était naturel que les mystères douloureux accomplis du Cénacle au Saint-Sépulcre attirassent de plus en plus l'attention des artistes.

Dans une série des toiles peintes de Reims, divisée en dix-huit tableaux, les artistes, après en avoir consacré un à l'Entrée de Jésus à Jérusalem, quatre à la Cène, au Lavement des pieds, à la Communion sacrilége de Judas, au Discours après la Cène, — préludes de la Passion proprement dite, — se sont appliqués, dans les treize suivants, à exciter notre commisération, en représentant l'Agonie au Jardin des Olives, les quatre Comparutions devant Caïphe, Anne, Pilate et Hérode, la Flagellation, le Couronnement d'épines, l'*Ecce homo*, la Condamnation, le Portement de croix, le Crucifiement, la Descente de croix, l'Ensevelissement. Autant de sujets que nous allons reprendre séparément pour les étudier en détail; et afin de nous ménager une division, dans une course de si longue haleine, nous distinguons, de la Passion elle-même, les préludes de la Passion.

1. Rosini, *Storia della Pitt. ital.*, pl. in-fol. A.
2. *Vitraux de Bourges*, pl. VI, pl, d'étude XX.
3. *Id.*, pl. V.

II.

JUDAS.

Le marché criminel conclu entre Judas et les princes des prêtres, et la réception des trente pièces d'argent par le traître, sont le sujet de deux tableaux dans la *Bible des Pauvres*, avant d'arriver à la Cène. Une vignette les réunit dans les *Heures* de Simon Vostre, et les fait venir après la Cène ; mais c'est une interversion. Nous avons précédemment cité comme le modèle du genre, le tableau du Beato Angelico — sur l'un des panneaux de l'*Annunciata*, à l'Académie de Florence, — où Judas, soucieux dans son regard, se montre en même temps avide par le mouvement de sa main, et reçoit le prix de sa trahison, avant de figurer dans les trois scènes que le vénérable peintre a consacrées à la partie du drame sacré qui s'accomplit dans le Cénacle. L'apôtre prévaricateur s'y fait reconnaître à son nimbe bruni, dans l'une des trois scènes seulement : dans les deux autres, il ne se distingue pas, sous ce rapport, des autres Apôtres; mais nous craignons peu de nous tromper en croyant le reconnaître, rien qu'à l'anxiété de son regard. Il en serait de même dans la fresque du couvent de Saint-Marc, représentant, dirions-nous, volontiers la première communion des Apôtres, où son nimbe est manifestement distinct.

Pour en finir promptement avec ce misérable, nous grouperons dans un seul faisceau tout ce qui le concerne. Il est d'abord à remarquer qu'on lui accorde une assez grande importance dans l'iconographie chrétienne ; à partir, au moins, du v[e] ou vi[e] siècle, nous avons vu son perfide baiser représenté sur les sarcophages. C'est ensuite la justice qu'il se fit à lui-même en se pendant, qui a été souvent mise en scène — puissant contraste avec les fruits de la Rédemption qui continuent d'être l'objet principal des représentations — On l'observe sur les tablettes en ivoire de Brescia, et dans les miniatures du manuscrit syriaque, à Florence ; sur les tablettes d'ivoire de Milan, publiées par Gori, et plus exactement dans les *Annales archéologiques* [1]. Sur la porte de bronze de Bénévent, tout un panneau lui est consacré, et le suicide s'accomplit avec cette particularité qu'un démon se suspend au cou du coupable pour serrer la corde, circonstance qui suffirait pour nous faire apercevoir que nous sommes arrivés au xii[e] siècle.

Depuis longtemps alors, dans la Cène, on avait volontiers mis Judas particulièrement en relief. Dans le manuscrit grec de la Bibliothèque natio-

1. *Thes. vet. dypt.*, T. III, pl. xxxiii ; *Ann. arch.*, T. XXI, p. 18.

nale, réputé du VIIIe siècle (grec 74), il occupe le milieu entre les autres Apôtres, à un bout de la table, vis-à-vis Notre-Seigneur, et il avance les mains. Il se fait reconnaître sans difficulté, étant le seul qui n'ait pas de nimbe. Dès le XIe siècle, dans les peintures de Saint-Urbain, à la *Caffarella* près de Rome, on l'isole, en le rejetant seul d'un côté de la table, et on le distingue encore en lui attribuant de plus petites dimensions; cet usage cependant ne s'est pas encore généralisé au XIIIe siècle. Dans les bas-reliefs du chœur, à Notre-Dame de Paris, Judas se confond, au contraire, avec les autres Apôtres, sans qu'on puisse le reconnaître. car ils sont tous nimbés, à l'exception de saint Jean, qui ne l'est pas, parce que son nimbe aurait couvert comme d'un écran le corps entier du divin Sauveur, sur lequel il s'appuie. Il en est en tous points de même d'un dessin de Cimabue, à la galerie de Florence (521 ou 522). Giotto lui-même, dans la Cène de l'*Arena*, à Padoue, a nimbé les douze Apôtres, sans exception; mais il semblerait que le nimbe de Judas est plus petit et qu'il est déformé, si, comme il est vraisemblable, le traître doit se reconnaître à côté de saint Pierre, au mouvement de sa main avancée sur la table. Mais il avait été isolé et rapetissé, dans un bas-relief qui ornait originairement le tympan de Saint-Germain-des-Prés, à Paris[1]; sur la châsse des grandes reliques, à Aix-la-Chapelle[2], puis dans le vitrail de la Passion, à Bourges; et Giotto a suivi les mêmes errements dans les fresques du réfectoire, à *Santa Croce* de Florence. Il l'a isolé, mais non rapetissé, dans un petit tableau publié dans l'*Ape italiana*[3]. Ce mode de représentation a été le plus usité pendant tout le XIVe et le XVe siècle, jusqu'à Domenico Ghirlandajo, qui l'a adopté dans la peinture du réfectoire, à Saint-Marc de Florence, et jusqu'à la fresque de Saint-Onofrio, dont la découverte, il y a une vingtaine d'années, fit tant de sensation, parce que l'on a quelques raisons pour l'attribuer à Raphaël. Du moment que l'on stigmatise ainsi Judas par sa mise à part, on comprend qu'il n'est plus question de le nimber. Dans la fresque de Saint-Onofrio, il détourne entièrement la tête, de sorte que son regard comme sa pensée sont tout à fait ailleurs que sur la table sacrée. Il arrive au contraire, comme nous l'avons vu, qu'il étend la main sur cette table; quelquefois, il prend le morceau de pain trempé que lui remet Notre-Seigneur. Le peintre verrier de Bourges a substitué à ce morceau de pain un poisson,

1. D'Agincourt, *Sculpture*, pl. XXIX.
2. *Mél. d'Arch.*, T. I, pl. I.
3. *Ape Italiana*, An II, pl. XIX. Ce petit tableau faisait ordinairement partie d'une *Predella* dans la cathédrale d'Arezzo. Dans le panneau de la *Vie de Notre-Seigneur*, à l'Académie de Florence, Giotto a représenté Judas s'éloignant.

non, apparemment, sans intention mystérieuse; dans le bas-relief de Saint-Germain-des-Prés, Judas tenait un calice.

Léonard de Vinci semble avoir voulu le placer entre saint Pierre et saint Jean, où il se ferait reconnaître à son air soucieux et à son poing fermé convulsivement. Il serait, par conséquent, à portée d'entendre, au moment où le premier prie le second de s'adresser au Seigneur pour savoir quel est le traître dont il parle. Le Poussin, à l'exemple de Giotto, dans la *Vie de Notre-Seigneur*, à l'Académie de Florence, a représenté Judas déjà levé de table et s'en allant préparer l'accomplissement de son crime. Souvent on lui a mis une bourse à la main, moyen facile de le caractériser. On a cru reconnaître cette bourse sur le sarcophage de Saint-Maximin; mais c'est là, nous le croyons, une méprise: la main qui porte, non pas une bourse, mais un volume roulé, appartient à Notre-Seigneur. Ce mode d'attribution est d'un caractère relativement moderne, et nous ne pensons pas qu'on l'observe avant le XIIe ou le XIIIe siècle. L'auteur des tapisseries de Reims et celui des vignettes de Simon Vostre, s'en sont servis pour désigner le traître au moment où il accomplit sa communion sacrilége; c'est à la suite de cette odieuse profanation que, dans les vignettes, il est conduit devant le prince des prêtres pour recevoir le prix de sa trahison; par suite de cette disposition, il n'est pas censé assister au Lavement des pieds qui a lieu ensuite; c'est une inexactitude: on a la preuve que le traître y assista, par ces paroles du Sauveur: « Vous êtes purs, mais non pas tous[1]. » Il reparaît au Jardin des Olives, donnant son baiser infâme; puis s'éloignant, désespéré, après avoir jeté devant les princes des prêtres, la somme d'argent qu'il avait reçue; et enfin on le voit suspendu à l'arbre où il a trouvé la mort, tandis que le démon emporte son âme.

Nous revenons au *Baiser de Judas*, comme offrant le sujet d'une peinture à caractère, telle qu'on la recherche dans l'art moderne. Où trouver une situation plus dramatique et où les physionomies aient mieux à se dessiner? Judas n'est plus uniquement poussé par l'avarice et le dépit; quoique sans repentir, il reculerait peut-être en vue de l'odieux dont il va se couvrir, mais il est trop engagé, et il est poussé aussi par la crainte des sbires qui l'ont suivi. A l'hypocrisie pour accomplir son crime, il faut qu'il joigne de l'audace, et son sourire sera dans le vrai, s'il prend quelque chose à la fois de faux et de satanique par la méchanceté. Sous l'empire de tant de passions accumulées, son teint sera livide, ses traits tirés, ses yeux auront quelque chose de hagard. Cependant l'artiste manquerait aux conditions de l'art, s'il allait par trop l'avilir. Il lui faut, dans

1. Joan., XIII, 10.

la pose, quelque chose de la beauté empruntée d'un acteur jouant une bonne action. Mais en Jésus, quel calme, quelle dignité, quelle sérénité ! C'est avec une infinie douceur qu'il fait au traître un reproche capable de faire rentrer en eux-mêmes les plus pervers. On voit en lui le Maître qui, d'une parole, va renverser tous ces misérables, comme la victime qui, volontairement, se laissera lier. Mais n'anticipons pas, et contentons-nous d'avoir montré en Judas la première et la plus pénétrante des grandes douleurs de Jésus : celle de voir une âme comblée de ses grâces, l'abandonner, le trahir et se perdre.

III.

LA CÈNE.

Jésus et ses Apôtres sont rassemblés dans le Cénacle : les faits qui s'y passent offrent une succession de sujets très-divers : la manducation de l'Agneau pascal, la trahison prédite, le lavement des pieds, l'institution de l'Eucharistie, la distribution du pain et du vin consacrés, le discours après la Cène.

Quand Notre-Seigneur voulut laver les pieds de ses disciples, il se leva de table ; le repas proprement dit était achevé, repas où s'était faite la manducation de l'Agneau pascal, et qui fut distinct de la manducation de la Pâque nouvelle, c'est-à-dire du corps et du sang de Jésus-Christ, sous les espèces du pain et du vin. Ce n'est donc pas sans raison que, dans des séries de tableaux comme celle de la *Vie de Notre-Seigneur* par le Beato Angelico, comme celle des toiles peintes de Reims, la Cène précède le Lavement des pieds ; mais alors il ne s'agit pas de représenter l'institution du divin Sacrement, et la pensée qui domine le plus naturellement la représentation, est celle du trouble qu'éprouva le Sauveur lorsqu'il annonça que l'un des Apôtres le trahirait. Contrairement, en effet, à l'avis des interprètes qui placent, comme le P. de Ligny, ce douloureux épisode après l'institution sacramentelle, nous admettons, comme plus vraisemblable, l'ordre suivi par saint Bonaventure et rapporté par Catherine Emmerich. C'est d'ailleurs à l'impression manifestée par le Sauveur dans cette circonstance, à l'inquiétude des Apôtres, à la sollicitude de saint Pierre, au rôle de saint Jean, et à l'attention exceptionnelle attirée sur Judas, que se rapportent la plupart des compositions de la Cène, qu'elles soient comprises ou non dans une série historique. La plus célèbre de toutes — celle de Léonard de Vinci — est particulièrement dans ce cas. Il n'en résulte pas que tout souvenir de l'auguste Sacrement

de nos autels en soit écarté. Ce qui donne, au contraire, tant de pathétique au sentiment exprimé dans ce tableau, vient de la profanation dont le mystère d'amour va devenir l'objet au moment même de son institution : pensée commune à l'artiste et au spectateur.

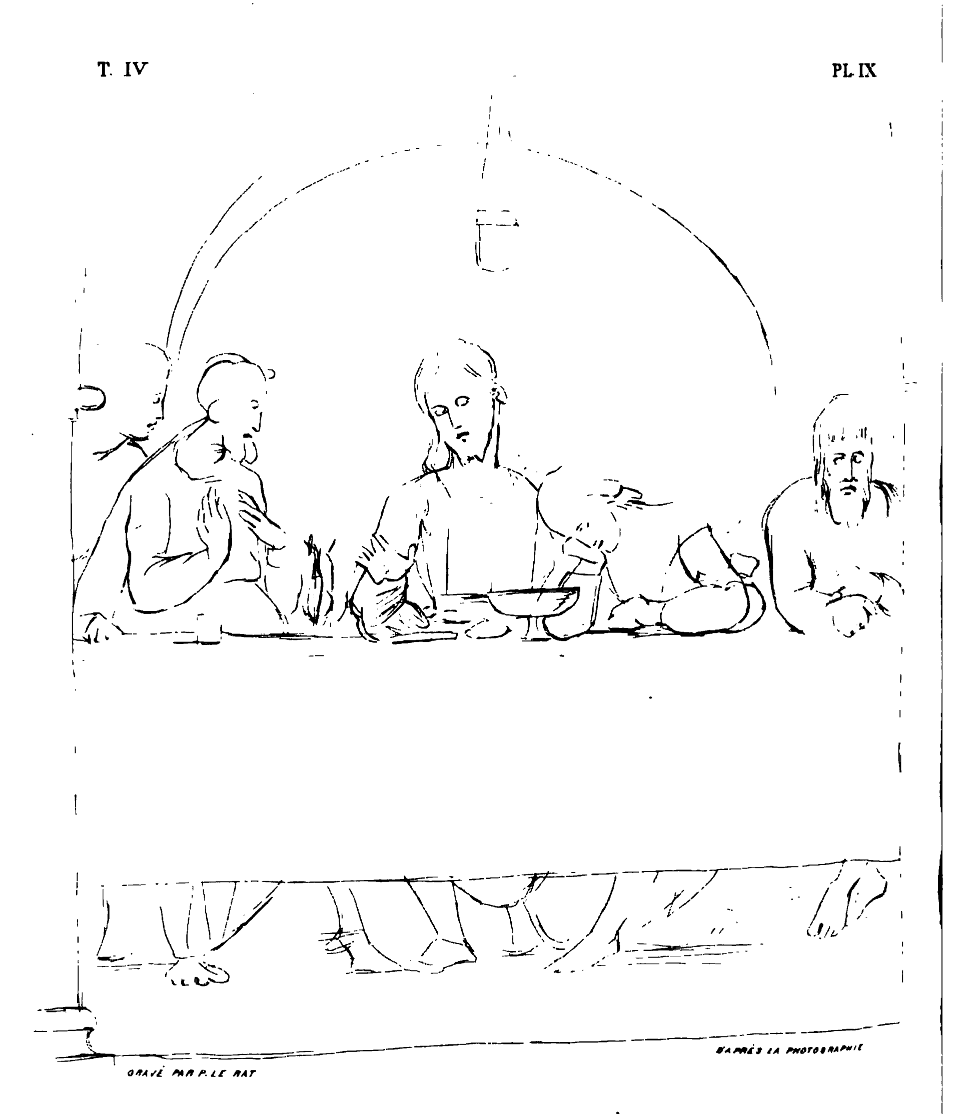
Lorsque Notre-Seigneur et ses Apôtres se rangèrent à la table pascale, on ne peut douter qu'ils ne l'aient fait en se couchant, puisque les Évangélistes le disent[1] et que tel était l'usage général alors ; reste d'une simplicité toute primitive, où le sol de la terre servant uniquement de table, il avait bien fallu être couché pour s'approcher des aliments. Cette position admise, on s'explique facilement que saint Jean, étant à la droite du Sauveur, ait eu la tête appuyée contre son sein. On sait cependant que les artistes du moyen âge n'ont pas reculé devant la difficulté de lui accorder pleinement ce doux privilége, en les tenant l'un et l'autre assis. Bravant l'invraisemblable et l'effet disgracieux d'une semblable position, ils n'ont pas craint de l'incliner si brusquement sur les reins, que sa tête va toucher la table en même temps que la poitrine du Sauveur, le haut et le bas de son corps formant un angle droit, tandis que tous les autres convives sont assis le corps ferme et la tête levée. Saint Bonaventure, prenant au sérieux cette pratique de l'art, expose, dans ses *Méditations*, les impressions de l'Apôtre bien-aimé, comme ayant pu amener, à la rigueur, un semblable résultat, même à supposer que les convives fussent assis. Saint Jean aurait été si stupéfait, si poignardé jusqu'au fond des entrailles (*cordialiter gladiatus*), en comprenant qu'il y aurait vraiment un traître, et que ce traître serait Judas, qu'il se serait effectivement laissé tomber de toute la hauteur de son buste sur le sein de Jésus[2].

Cette disposition du corps de saint Jean, pour rendre le *recumbens in sinu Jesu*, s'observe, à notre connaissance, sur la porte latérale du XIIe siècle, à la cathédrale de Pise ; mais elle est moins générale encore au

1. *Discumbebat cum duodecim discipulis suis* (Matth., XXVI, 20). *Discumbentibus illis* (Marc., XIV, 17). *Discubuit et duodecim Apostoli cum eo* (Luc., XXII, 14). *Cum recubuisset iterum* (Joan., XIII, 12).

Le Père de Natalis, dans une première scène, a fait représenter Notre-Seigneur et les Apôtres mangeant l'Agneau pascal debout, avant de s'être couchés pour achever leur repas ; mais l'on pense généralement que cette prescription de manger l'Agneau pascal debout, ne regardait que les Israélites prêts à sortir de l'Égypte, et que, depuis, les Juifs n'y avaient pas été astreints.

2. *Joannes vero stupefactus et cordialiter gladiatus, versus eum se inclinavit et super pectus ejus recubuit.* (Médit. de S. Bonaventure, avec traduction de M. H. de Riancey, Paris, 1847, T. II, p. 160.) La chose cependant s'explique mieux en admettant que les convives étant demi-couchés, leur buste restait levé. On comprend aussi que, en pareil cas, saint Jean se fût penché, jusqu'à toucher de sa tête le sein de son divin Maître, lorsqu'à la suggestion de saint Pierre il lui demanda quel était le traître.



FRAGMENT DE LA CÈNE

(Dessin de Raphael au Louvre).

IMP. GEILLET Q. DE LA TOURNELLE 35

XIIIe siècle qu'au XIVe siècle. Elle se répand à peu près dans la même mesure et dans les mêmes monuments que l'isolement de Judas. Elle était portée à ses dernières limites dans les bas-reliefs de Saint-Germain-des-Prés. Elle est, au contraire, employée très-modérément sur la châsse d'Aix-la-Chapelle, plus modérément encore dans les fresques de l'*Arena*, à Padoue, et surtout dans le tableau de Giotto, publié par l'*Ape italiana*. A Padoue, le peintre n'a évité de plier le corps de saint Jean en deux, bien que sa tête ne joigne pas la table, qu'en l'abaissant comme s'il était à genoux, et non pas assis près de cette table. Mais, dans le tableau de l'*Ape italiana*, la manière dont il l'incline, lui faisant poser les deux mains sur la table, à laquelle il est bien assis, ne lui faisant atteindre que l'épaule de son divin Maître, tout à fait dans le sentiment décrit par saint Bonaventure, pourrait presque être imitée aujourd'hui. Giotto, au contraire, à *Santa Croce* de Florence, a si bien adopté et mis en vogue la disposition la plus archaïque, qu'elle s'est maintenue dans les écoles dérivées de lui jusqu'à la fin du XVe siècle. Outrepassant ces données, on a représenté saint Jean paisiblement endormi sur la table, la tête appuyée contre le sein de Jésus, comme le ferait un petit enfant sur celui de sa mère. Tels le Beato Angelico et Domenico Ghirlandajo, dans le couvent de Saint-Marc, tel l'auteur inconnu de la fresque de Saint-Onofrio. On est bien là dans le sentiment mystique, mais on s'éloigne considérablement de la réalité des faits. Raphaël et d'autres, à son exemple, ont ensuite tenté un procédé mixte, comme on le voit dans le dessin du Louvre, dont nous publions la partie centrale (pl. IX). Saint Jean, sous l'impression de la douleur, quand Notre-Seigneur annonce qu'un des siens le trahira, laisse tomber sa tête sur sa main et, par le même mouvement, contre le sein de son divin Maître, par un mouvement à la fois plein de pathétique et de naturel; du côté opposé, saint Pierre proteste. Près de saint Jean, on reconnaît Judas, à son air à la fois soucieux et endurci. Il a suffi de cette esquisse au grand artiste pour s'élever à la plus grande intensité de sentiment, et il nous suffit de ce fragment où sont réunis tous les acteurs essentiels, pour le faire comprendre.

En renonçant à tout reste de l'ancien procédé archaïque, Léonard de Vinci dans son célèbre tableau, Raphaël dans la *Cène* des Loges, et généralement tous ceux qui leur ont succédé, ont renoncé, du même coup, à rien faire qui rappelle la touchante situation où saint Jean se trouve par rapport à Jésus. Dans les rares tableaux où, entrant dans les voies de l'archéologie, on essaya de représenter les Apôtres couchés autour de la table du Cénacle, il était si difficile d'appuyer la tête du Disciple bien-aimé sur le sein du Sauveur, sans rendre, pour le moment, tout mouvement im-

possible, quand l'on voulait tant de mouvement, que personne ne l'a tenté. Voyez le tableau compris par le Poussin dans la série de ses *Sept Sacrements;* Notre-Seigneur, saint Jean et saint Pierre y sont au contraire tous les trois tellement relevés sur le lit où ils devraient avoir les jambes étendues, que, par exception, ils semblent assis, afin de dominer, de leur tête, les Apôtres, couchés de l'autre côté de la table, sur le devant de la composition.

Saint Jean, dans ce tableau, occupe la droite de Notre-Seigneur, et l'on était forcément amené à lui attribuer cette situation, dès lors que l'on représenta les convives couchés, car on ne pourrait pas s'expliquer autrement, alors, que la tête du Disciple bien-aimé ait reposé sur le sein de son divin Maître. On reconnaît ensuite saint Pierre à la suite de saint Jean : voilà ce qui ne se justifie pas ; et ce que l'on justifie encore moins, c'est que le moment choisi pour la représentation étant celui de l'institution de l'Eucharistie, — spécialement celui de la consécration du vin, — le prince des Apôtres fasse un mouvement de surprise qui l'éloigne de la coupe sacrée. Léonard de Vinci ayant aussi placé saint Jean à la droite de Notre-Seigneur, en a éloigné saint Pierre, et plus encore, puisqu'il a placé Judas entre-deux. Il paraîtrait avoir recherché précisément l'effet dramatique d'une situation, qui met le traître à portée d'entendre la demande que saint Pierre adresse à saint Jean. Mais, dans les œuvres d'art, il faut admettre qu'on subordonne bien des choses à la pensée particulière, aux sentiments que l'artiste a voulu mettre en relief, si d'ailleurs ils sont bons et vrais. Or, la pensée de Léonard de Vinci, c'est d'exprimer la douleur amère de Jésus et le trouble des Apôtres, lorsque ces mots furent prononcés : « L'un d'entre « vous me trahira ». Et c'est à ce point de vue que son tableau est admirable. Quant à la question particulière de la position de saint Pierre, il serait assurément préférable d'avoir trouvé un mode d'agencement qui permît de le placer à côté de Notre-Seigneur ; mais il faut convenir que ce n'était pas facile, voulant que la figure du Sauveur se dégageât isolément. Si saint Pierre eût fait signe à saint Jean par derrière leur divin Maître, leurs têtes se seraient nécessairement rapprochées de la sienne, et il en serait résulté une confusion. Le Poussin n'a pas la même excuse, en son tableau qui, sans manquer de convenance, manque d'élévation, alors qu'il a choisi dans le drame, le moment qui en aurait demandé le plus. Il manque d'exactitude, alors qu'il semble avoir voulu l'affecter. Il en manque dans cette particularité même, que Judas s'en va avant d'avoir accompli sa communion sacrilége. Plus anciennement, les Apôtres étant assis[1], il y avait d'ordinaire toute facilité pour faire reposer

1. Dans le manuscrit grec (74) de la Bibliothèque nationale, dont nous sommes loin de

saint Jean sur le sein de Notre-Seigneur, selon le procédé usité, qu'il fût à la droite ou à la gauche, et, le plus souvent, on plaçait saint Pierre à la droite. Giotto cependant fait exception[1]. D'ailleurs, on ne paraît pas avoir voulu accentuer la composition autrement que par le contraste entre le doux repos de l'Apôtre bien-aimé, et la réprobation de Judas; l'on disait même tout ce que l'on voulait dire, en offrant l'image seule d'un repas présidé par le Sauveur, et rien n'en pouvait mieux préciser la signification que le soin observé plus généralement de servir sur la table, quelquefois à l'exclusion de tout autre mets, le poisson symbolique.

Parmi toutes les compositions dont nous venons de parler, il n'y a que le tableau du Poussin où l'on voie clairement que le moment choisi pour la représentation est celui de l'institution de l'Eucharistie. L'artiste devait l'avoir expressément en vue, son tableau étant appelé à figurer dans une série qui comprenait les sept Sacrements ; et Notre-Seigneur tient, en effet, à la main le calice où le vin est changé en son sang. Dans la plupart des anciens monuments, la représentation a un caractère de généralité qui embrasse tout ce qui s'est accompli à la table du Cénacle. Sur la dalmatique impériale du Vatican, dans les deux groupes latéraux où Notre-Seigneur lui-même, debout à l'autel, consacre tour à tour le pain eucharistique et fait boire à ses Apôtres le vin consacré, devenu son propre sang, nous voyons beaucoup plus l'intention de représenter le mystère eucharistique perpétué dans l'Église par la consécration et la communion, que son institution dans le Cénacle. Nous ne connaissons pas d'exemple, avant le XV[e] siècle, de tableau spécialement consacré à la communion des Apôtres, dans les conditions d'une représentation historique. Cette communion eut lieu après le lavement des pieds : nous en parlons néanmoins auparavant, pour ne rien scinder de ce qui, ayant un caractère de repas, se comprend sous le terme général de Cène. Cela n'empêchera pas, quand on voudra détailler les faits, de représenter le lavement des pieds comme intercalé entre les différentes circonstances de la Cène. Nous en indiquons la place, et nous nous réservons d'en traiter spécialement.

vouloir garantir l'ancienneté, comme remontant au VIII[e] siècle, mais qui nous paraît offrir la plus ancienne représentation de la Cène que nous puissions citer : les convives sont couchés, mais Notre-Seigneur est seul de son côté de la table.

1. Il a placé saint Pierre à la suite de saint Jean, l'un et l'autre à gauche, à Padoue, et sur le panneau de la *Vie de Notre-Seigneur*, à l'Académie de Florence ; l'un et l'autre à droite, à *Santa-Croce* ; saint Jean à droite, et saint Pierre à gauche, dans le petit tableau de l'*Ape Italiana*.

Ce fut après que Notre-Seigneur eut lavé les pieds de ses Apôtres, qu'ayant repris ses vêtements, il se remit à table et institua le sacrement de l'Eucharistie. On peut distinguer, dans cette institution, deux sujets différents, la Consécration et la Communion. Dans beaucoup de tableaux, la Consécration ou l'institution de l'Eucharistie se confond avec la partie de la Cène qui précède le lavement des pieds. Quand on a voulu bien catégoriquement représenter le moment même où Jésus donne à ses Apôtres son corps et son sang à manger et à boire, on a pris franchement le parti, afin qu'il n'y eût pas d'incertitude, de lui faire administrer ce divin sacrement dans les formes qui nous sont usuelles. Le Beato Angelico a supposé que les Apôtres, alors, s'étaient mis à genoux; le peintre des toiles de Reims a fait de même, et comme il n'est guère à croire qu'ils aient exercé aucune influence l'un sur l'autre, il faut qu'ils aient obéi à une influence commune, dont l'existence est par là même attestée. Parmi nos contemporains, Overbeck, toujours disposé à s'inspirer de l'angélique peintre de Fiésole, l'a tout particulièrement suivi dans cette circonstance. Les deux artistes du XVe siècle ont représenté le pain consacré sous la figure de nos hosties, et ils ont fait tenir à Notre-Seigneur le calice, comme nos prêtres tiennent le ciboire en donnant la communion[1]. La même disposition s'observe dans les *Heures* de Simon Vostre, où les Apôtres, d'ailleurs, sont restés assis.

Nous avons dit que l'auteur de cette vignette s'était attaché au moment de la communion de Judas. Il a imité en cela la toile de Reims. Le Beato Angelico, au contraire, a voulu donner un parfait modèle de la bonne communion, dans la personne de saint Jean, qui, dans ses deux tableaux, la reçoit avec un céleste recueillement. Tous les Apôtres sont d'ailleurs, à l'exception de Judas, recueillis, touchés, émus, pénétrés, et saint Pierre, entre tous, se distingue, dans le tableau de l'Académie de Florence, par un geste de douce admiration.

Overbeck a voulu être plus solennel; il a placé Jésus comme le prêtre à l'autel. Le calice est posé devant lui, l'hostie rayonne dans sa main; il l'élève comme au moment où l'on dit: *Ecce Agnus Dei*, et tous les Apôtres se montrent émus et pénétrés, autant que pouvait les rendre un digne émule du peintre angélique. On voit cependant que l'artiste moderne a voulu peindre plus vivement le désir, et qu'il entre moins avant dans la suavité de l'attendrissement amoureux.

1. Dans la fresque de Saint-Marc, les hosties se voient étendues sur la patène, qui repose elle-même sur le calice. Dans le tableau de l'Académie de Florence, la disposition de la patène est la même; mais on ne voit pas les hosties qu'elle doit contenir. Sur la toile de Reims et dans la vignette, on ne voit pas la patène.

Nous ne dirons qu'un mot du Cénacle, admettant une grande latitude quant à la manière de le représenter. Le Beato Angelico s'est lui-même accordé cette latitude : dans la fresque de Saint-Marc, il a donné à la salle un aspect pauvre et austère, tandis que, dans le tableau de l'Académie, il en a fait un monument supporté par de riches colonnes. Si on s'annonçait comme prétendant rigoureusement à l'exactitude archéologique, il serait prudent d'adopter des termes intermédiaires, et alors l'enceinte devrait être la même pour la Cène et pour la descente du Saint-Esprit. Sans suivre de trop près Ayala sur un pareil terrain, nous admettrons, cependant, qu'à moins d'avoir donné à sa composition un caractère symbolique bien défini, où le Cénacle apparaîtrait comme représentant l'Église, on n'en fera pas un vaste édifice, un temple aux mille colonnes, et nous n'admettrons dans aucun cas, — critique qui va, on le comprend, à l'adresse de Paul Véronèse, — qu'il soit encombré d'une multitude de serviteurs, de spectateurs et de convives[1].

IV.

LAVEMENT DES PIEDS.

Il ne faut pas s'étonner si la Cène n'apparaît que tardivement dans l'iconographie chrétienne. Représentée en vue de l'émotion éprouvée par Notre-Seigneur et les Apôtres, lors de l'annonce de la trahison, elle entre dans un cycle de sentiments douloureux et d'affections personnelles que nous savons n'avoir pas été développés dans les premières périodes de l'art chrétien. Si l'on s'arrête à l'institution du sacrement eucharistique, la discipline du secret et les tendances qu'elle laissa subsister après avoir cessé d'être en vigueur, expliqueraient encore mieux comment la Cène n'aurait que tardivement servi de thème aux artistes. Aucun sujet n'avait été plus cher aux premiers chrétiens, que le mystère du corps et du sang du Sauveur donnés en nourriture; mais c'est précisément parce que, de bonne heure, ils avaient adopté, pour le représenter, des moyens d'une signification très-usuelle, quoique d'une forme mystérieuse, qu'ils ne devaient pas sentir le besoin de recourir à la représentation directe du fait originaire.

Au contraire, le *Lavement des pieds* était de nature à compter parmi les sujets d'une adoption facile. Ce n'était pas en raison de l'acte

1. Ayala, *Pict. Christ.*, L. I, cap. VI, § 1.

extraordinaire d'humilité accompli par le Sauveur en cette circonstance : les premiers chrétiens n'aimaient à rappeler aucune de ses humiliations envisagées comme telles ; mais ils avaient égard plutôt à la parfaite pureté de l'âme et du corps, que Notre-Seigneur entendait aussi, par ce moyen, communiquer à ses Apôtres, pour les rendre participants de son corps et de sa grâce d'abord, de sa gloire ensuite : « *Si non lavero te, non habebis partem mecum* ». Ou bien encore, ils pouvaient se rappeler que Jésus avait alors même proclamé ses titres à la souveraine domination : TU DOMINUS ET MAGISTER. Telle est, en effet, la légende d'une médaille de Paul V, représentant le Lavement des pieds, et voulant rapporter à Notre-Seigneur Jésus-Christ l'honneur d'un des ouvrages du Pontife [1].

Trois anciens sarcophages, signalés précédemment, offrent le sujet du Lavement des pieds. Comme raison d'en douter, on a pu remarquer que le groupe interprété dans ce sens, sur ces monuments, est mis en opposition avec la comparution devant Pilate ; et l'on s'est cru d'autant plus fondé à y voir, comme pendant, la comparution devant Caïphe, que le personnage auquel, dans notre hypothèse, Notre-Seigneur veut laver les pieds, est assis sur un siége d'honneur, les pieds appuyés sur un riche escabeau (pl. x) : situation qui semble faite plutôt pour un juge que pour un disciple. Mais s'il ne s'agissait pas du Lavement des pieds, d'où viendrait que, sur tous ces sarcophages, au bas de l'escabeau on observe une cuve ; que, sur le sarcophage d'Arles, au moins, le personnage assis étend le pied d'une manière qui ne saurait se concevoir de la part d'un juge [2] ? d'où viendrait surtout que, dans tous ces monuments, il lève la main dans l'attitude d'un homme qui proteste humblement, plutôt que pour donner aucun signe d'autorité ? Puis on observera que, dans cette scène, Notre-Seigneur porte un vêtement particulier, une sorte de scapulaire qu'on ne lui voit nulle part ailleurs : c'est évidemment le *linteum* qu'il mit devant lui [3] ; son attitude, d'ailleurs, si différente de celle qu'il prend devant Pilate, ne s'expliquerait pas sans cela. Par-dessus toutes ces raisons, le sarcophage que nous publions en apporte une décisive : c'est que cette œuvre est mise en corrélation intime avec celle qui précède, où saint Pierre

1. Nous rappelons les propres paroles de l'Évangile : *Vos vocatis me Magister et Domine ; et bene dicitis : sum etenim* (Joan., XIII, 13) La médaille dont nous parlons a été publiée par Ciaconius, *Vitæ Pontificum, Pauli V numismata.*

2. M. l'abbé Martigny fait observer que, sur ce sarcophage, on voit, sur l'escabeau, la sandale que l'Apôtre vient de quitter. Ce détail, en effet, se fait remarquer sur les planches de la Lauzière et de Millin. Notre attention ne s'est pas portée sur ce point, quand nous avons observé le monument lui-même. Dans une photographie que nous avons alors rapportée d'Arles, l'emplacement où serait la sandale est seulement marqué par un faible clair.

3. *Cum accepisset linteum præcinxit se.* (Joan., XIII, 4.)



DESSIN DE BOSSI. CH. DESCOUST, SCULPSIT

LE LAVEMENT DES MAINS ET LE LAVEMENT DES PIEDS.

(Sarcophage du Musée de Latran.)

IMP. LITH. GAUVIN, POITIERS.

est emmené au martyre. La scène est représentée avec cette circonstance toute nouvelle, que la croix, instrument du supplice de l'Apôtre, est portée devant lui. Elle est mise, d'ailleurs, comme il arrive si fréquemment, en pendant de celle où Notre-Seigneur lui-même est emmené devant Pilate.

On s'explique alors très-bien que le lavement des pieds de saint Pierre serve lui-même de pendant au lavement des mains de Pilate, vaine cérémonie de sa part, qui lui laisse toute la responsabilité de sa criminelle faiblesse; tandis que, lavé par le Sauveur, on est purifié de toutes ses souillures. Amené, par la correspondance des deux sujets et leur disposition symétrique, à faire asseoir saint Pierre sur un siége élevé comme celui de Pilate, il est résulté que l'Église et le chrétien sont exaltés en sa personne. L'on voit comment il faut s'humilier à l'exemple du Sauveur, comment il faut être purifié par lui pour être exalté. L'on voit comment le règne du christianisme est substitué à celui de l'ancienne Rome païenne. On remarquera encore que, sur tous ces sarcophages, le sujet principal est celui du dépôt de la loi confié à saint Pierre, et que son type est très-bien observé, sur celui surtout du musée de Latran [1].

Quoi qu'il en soit de la légitimité de nos interprétations, il est certain que le Lavement des pieds a été représenté avant le XIe siècle, au Xe probablement, sur la feuille de diptyque de Milan précédemment citée [2]; et il est fort à remarquer qu'il y précède, sans intermédiaire, une scène où, Pilate se lavant les mains, Jésus est emmené au supplice; c'est-à-dire le sujet même, sauf des différences secondaires, qui lui est opposé sur les sarcophages.

Le Lavement des pieds figure après la Cène, à Saint-Urbain *alla Caffarella*, mais sans aucun trait qui lui donne un caractère. Il en est de même dans deux miniatures du XIIe ou du XIIIe siècle — l'une grecque et l'autre italienne, — que d'Agincourt a rapprochées, pour montrer leur analogie [3].

Dans les bas-reliefs de l'enceinte du chœur, à Notre-Dame de Paris, dans les fresques de Giotto, à l'Arena de Padoue, ce sujet suit la Cène, représentée par un seul tableau. Dans les panneaux de la *Vie de Notre-Seigneur*, par le Beato Angelico, et sur les toiles peintes de Reims,

1. Cette observation s'applique directement à la scène du Lavement des pieds : dans la scène centrale du Triomphe et du Don, et dans celle où saint Pierre est emmené, sa figure est trop allongée; mais on trouve de fréquents exemples de cette irrégularité, qui ne nous paraît venir que d'un certain laisser-aller de la part des sculpteurs. Il nous paraît remarquable aussi que, sur ce monument, saint Pierre ne portant pas la croix comme d'ordinaire dans la scène centrale du Don sacré, elle soit portée devant lui, dans la scène latérale, où, par son martyre, il participe à la Passion de son divin Maître, pour participer à sa gloire.

2. Gori, *Thes. vet. dypt.*, T. III, pl. XXXIII. *Ann. arch.*, T. XXI, p. 18.

3. D'Agincourt, *Peinture*, pl. CIV, fig. 18, 19.

s'opère le partage que nous avons annoncé : entre le repas où la trahison de Judas est prédite, et la Communion des Apôtres, on observe le Lavement des pieds.

Les deux plus remarquables de ces tableaux sont ceux de Giotto et du Beato Angelico. Les deux peintres, avec des différences de compositions qui excluent toute idée d'imitation directe de la part du second, tombés d'accord quant à la position de Judas, qui, se baissant pour rattacher ses sandales, dissimule ainsi son trouble, ont encore cela de commun qu'un jeune homme imberbe, qui doit être saint Jean, est chargé de porter dans une cruche l'eau dont se sert le Sauveur dans son pieux ministère. Giotto a représenté saint Pierre portant la main à sa tête, avançant le pied, au moment où il se soumet, en disant : « Seigneur, lavez-moi non-seulement les pieds, mais les mains et la tête ». Et Jésus, à genoux, tenant le pied de saint Pierre d'une main, levant la tête et l'autre main, témoigne de la manière la plus ferme et de son excès d'humilité et de son autorité souveraine.

Le Beato Angelico s'est attaché au moment où saint Pierre proteste que le Seigneur ne lui lavera jamais les pieds, et il les lui fait retirer vers lui par un mouvement plein de vérité. L'expression de Jésus est surtout celle d'une douce et pénétrante invitation. « A genoux, les mains étendues et abais- « sées », — nous traduisons, ou à peu près, les termes de lady Eastlake, — « il offre ses services, il sollicite une acceptation avec tant d'amour que « la pensée est transportée bien au delà de toute circonstance accidentelle; « on voit venir la Rédemption dans sa plénitude. Il n'est pas, en effet, « d'art ou de poëme, quand on les entend de cette sorte, qui n'aient tou- « jours la Rédemption pour objet, comme le thème final où tendent « toutes leurs œuvres. Si la science se taisait, l'art chrétien serait comme « les pierres de l'Évangile, il crierait : Les moindres actions du Sauveur « se rapportent au bien suprême qu'il s'est proposé en venant dans ce « monde [1]. »

Malheureusement, — ajouterons-nous, en continuant de suivre l'auteur que nous venons de citer, — bien avant l'époque dont nous parlons, le naturalisme, quand il était encore naïf, était descendu tellement au-dessous des hauteurs où l'on respire des sentiments si dégagés des scories de la terre, que, dès le XIVe siècle, on rencontre des miniatures, trop imitées depuis, où, dans la représentation de ce sujet même, plusieurs Apôtres, des canifs à la main, sont occupés du soin de leurs pieds, comme ils pourraient l'être à la suite du bain le plus vulgaire.

En compensation, on aimerait à rencontrer une œuvre de l'art arrivé

1. *History of our Lord*, T. II.

à son état de maturité plastique, qui, sur un sujet si voisin de celui de la Cène, serait rapproché du génie de Léonard. On voit bien, à Varallo, un tableau du Lavement des pieds, peint par Gaudenzio Ferrari; les convenances y sont observées, mais il est trop inférieur de composition et d'expression pour être digne, non-seulement du maître, mais encore du disciple.

Après cette touchante cérémonie, les Apôtres ayant reçu sacramentellement le corps et le sang de leur divin Maître, le traître étant définitivement parti, Jésus tint ce discours admirable d'élévation et de tendresse, où il leur prêcha la consommation de l'unité entre eux, en lui et en son Père. Ceci doit se lire et se relire, et ne peut guère se peindre, ou du moins, en le peignant, on ne peut que répéter, ou à peu près, les expressions suaves et recueillies des Apôtres dans le moment qui précède.

Nous parlons du caractère général de paix qui doit alors régner dans le Cénacle : ce fut pourtant pendant le cours de ces dernières instructions, que Jésus prédit à ses Apôtres qu'ils allaient bientôt l'abandonner momentanément, et qu'il annonça en particulier à saint Pierre son triple reniement. L'on sait que cette prédiction fut l'un des sujets les plus en vogue dans l'antiquité chrétienne, au moins du IVe au VIe siècle, c'est-à-dire sous le règne, pour ainsi dire, des sarcophages, où cette prédiction est si souvent répétée, au centre même des monuments, comme la pensée dominante, par conséquent, entre toutes les compositions dont ils sont recouverts.

On ne peut douter que le choix d'un pareil sujet et de telles circonstances, n'indique l'intention de rappeler, plus encore que la faute, la réparation qui en fut alors prédite; aussi ne faisons-nous que le mentionner dans le cycle de douleurs du Sauveur, et nous le retrouverons associé aux autres sujets qui en éclaircissent la signification, quand nous traiterons en particulier du Chef de l'Église.

V.

AGONIE AU JARDIN DES OLIVES.

Au Jardin des Olives, Jésus est pleinement entré dans la phase de ses grandes douleurs, douleurs de l'âme plus poignantes que les douleurs du corps, et qui vont jusqu'à provoquer dans le corps même le contre-coup des souffrances les plus vives. C'est une question de savoir, nous le répétons, si le Sauveur souffrit plus sur la croix qu'à Gethsémani. Tout ce que les hommes peuvent souffrir et souffriront jamais d'an-

goisses, de déchirements, d'accablements ; toutes les peines qui ont jamais pu peser sur les cœurs : les abandons, les contradictions, les délaissements, les perfidies, la ruine de nos pensées, de la part de ceux pour qui on a le plus fait et desquels on était en droit de plus attendre,— tout cela, tout à la fois, et bien au delà de tout ce que l'on peut concevoir, vint écraser l'âme de Jésus d'un poids qu'aucun homme, n'étant qu'un homme, n'eût jamais pu supporter. Il n'en eût pas ressenti la millième partie sans mourir. Dans cette circonstance, le Fils de Dieu n'eut recours à sa divinité que pour se donner la force surhumaine de souffrir davantage, et de souffrir toutefois avec humiliation et comme malgré lui, comme avec la dernière faiblesse. Il ne prend nullement son rôle par le côté héroïque ; il supplie d'en être délivré, et il ne l'accepte que par soumission : héroïsme mille fois plus grand, vertu mille fois surhumaine! Qui pourra jamais en peindre l'attitude et l'expression?

On a essayé de peindre Jésus souffrant et mourant divinement sur la croix : il a souffert, il est mort parce qu'il l'a voulu. Mais comment le peindre lorsqu'il accepte et boit jusqu'à la lie la coupe de son sacrifice, comme ne le voulant pas? Situation plus sublime, parce que le contraste va plus loin.

L'intensité de l'agonie témoigne de la vigueur du malade. Tel eût depuis longtemps succombé sous les efforts dont tel autre supporte encore les plus douloureuses commotions, en luttant contre la mort. Sous l'empire d'une agonie sans pareille, Jésus vit encore, il vivra pour être crucifié, et sa mort sur la croix sera un acte de sa volonté toute-puissante, bien plus qu'un effet du supplice. Il vit, mais tout autre, à sa place, serait mort. On ne saurait donc le représenter trop pâle, trop défait, avec les traits trop tirés, trop décomposés, trop anéantis, si l'on ne devait en même temps maintenir sur son visage la paix, la sérénité, l'aménité du sacrifice volontaire.

Ces deux extrêmes d'amertume et de douceur peuvent être, par leurs rapprochements, le désespoir ou la consolation de l'artiste, selon qu'il prend son rôle. Traduisant la situation faiblement, si l'on veut, mais sans contre-sens, il peut légitimement croire qu'il a mis tous les yeux en voie d'entrer dans les idées que comporte cette situation. Montrer Jésus à l'écart et en prière, de telle sorte que l'offrande et l'abandon de lui-même prime toujours, dans son expression, tout ce qui pourrait sentir le découragement; faire apercevoir, dans le sommeil des Apôtres, une première source de peines, qui, lui venant des siens, n'est pas la moins sensible, c'est déjà avoir assez dit les choses, si on ne prétend que les dire. Pour les faire revivre, il faudrait remettre le pinceau entre les mains de l'Ange qui vint

fortifier Jésus. Et l'Ange n'y suffirait pas même : il y faudrait la main du Maître.

Les douleurs, les peines présentes, la Passion en perspective — acceptées par le Sauveur, mais non sans permettre à la nature humaine une prière pour en écarter la rigueur — sont présentées, dans le texte sacré, sous la métaphore d'un calice rempli du breuvage le plus amer : *Calicem quem ego bibiturus sum... bibetis ?... Transeat a me calix iste !* Rien de plus usuel, en général, que l'emploi de cette figure : on dit une coupe de colère, une coupe de salut. En peinture, comme le fait observer lady Eastlake, une métaphore devient une réalité [1]. Elle en conclurait au blâme de l'usage que l'on fait du calice, au figuré, dans les représentations de l'art. Nous maintenons la conclusion contraire, d'accord en cela avec Molanus, avec Ayala [2]. L'art n'a-t-il pas précisément le privilége de vivifier toutes les figures de langage ? La fiction, si loin qu'elle soit portée, n'est rien moins qu'une erreur, quand elle dit la vérité sous des formes universellement comprises.

Le calice, cependant, n'apparaît pas dans les plus anciennes représentations de l'Agonie au Jardin des Olives. On ne le voit ni dans les fresques d'une salle dépendant de la basilique de Saint-Paul-hors-les-Murs, ni dans une miniature du XIIe siècle publiée par d'Agincourt [3], ni dans le vitrail de la Passion, à Bourges, ni dans les bas-reliefs du chœur de Notre-Dame de Paris, ni dans les miniatures d'un *Speculum humanæ salvationis* du XIVe siècle, auquel lady Eastlake emprunte une de ses planches. Elle a reproduit aussi, d'après d'Agincourt, la fresque de Saint-Paul, la supposant par mégarde tirée d'un livre à miniatures et l'attribuant au XIIIe siècle, tandis que l'auteur de l'*Histoire de l'art par les monuments* la signale comme étant du XIe siècle, sur ce fondement qu'on y reconnaît le monogramme du pape Sergius IV et le nom de son successeur, Benoît VIII [4]. C'est la plus ancienne représentation de l'Agonie au Jardin des Olives que nous puissions signaler ; et nous n'en connaissons aucun exemple antérieur au XVe siècle où elle ait été traitée avec l'aide symbolique du calice. Il n'est pas non plus mentionné dans le *Guide de la Peinture* du mont Athos, où se conserve l'esprit du moyen âge.

Dans la fresque de Saint-Paul, l'artiste a représenté Notre-Seigneur comme tendant les bras pour demander du soulagement, et l'Ange lui présentant la main, comme pour lui en donner. Les Apôtres, réduits au nombre de deux pour abréger, sont rejetés dans une autre scène où Jésus

1. *Hist. of our Lord*, T. II, p. 27.
2. Molanus, *Hist. sanct. imag.*, L. IV, cap. III. Ayala, *Pictor Christ.*, L. III, cap. XIV, § 2.
3. D'Agincourt, *Peinture*, pl. LVII, 1.
4. *Ib.*, *id.*, pl. XCVI.

vient les réveiller. Dans la miniature de d'Agincourt, la main divine est tendue au-dessus du Sauveur prosterné, sur le sommet d'une montagne, au bas de laquelle sont groupés les onze Apôtres. A Bourges, la main divine a disparu; Notre-Seigneur apparaît seul en prière, d'un côté, et les trois Apôtres choisis, de l'autre, endormis sur le même plan. Parmi ces monuments du moyen âge, c'est le bas-relief de Paris qui l'emporte sur tous les autres, et sa supériorité tient surtout à l'attitude de Notre-Seigneur, faite pour accuser de vives angoisses et une offrande complète de soi-même, son corps étant fermement dressé sur ses genoux, et sa tête penchée, mais de telle sorte que son regard continue de s'élever vers Dieu le Père, représenté au-dessus.

Dieu le Père tient un livre; cet attribut ne lui étant pas propre, puisqu'il revient principalement au Fils, n'est-on pas en droit de croire qu'il contient les suprêmes décisions de la Sagesse divine, d'où dérive l'opportunité des souffrances inouïes auxquelles doit s'assujettir le Fils de Dieu dans sa nature humaine? L'intervention angélique est rappelée plutôt que représentée par trois petits Anges : ils ne viennent pas encore prêter leur secours au divin Sauveur, mais on comprend qu'ils sont prêts à l'assister de tout leur pouvoir. Les Apôtres endormis sont au nombre de sept, nombre qui, dans la circonstance, semble purement arbitraire et adopté par simple motif d'espace et d'agencement [1]. Dans tous les cas, s'il est blâmable, ce ne serait pas parce qu'il indique, par un groupe de nombre indéterminé, la totalité des Apôtres, mais parce qu'il ne distingue pas des autres les trois d'entre eux spécialement choisis pour approcher de Notre-Seigneur.

Dans la miniature du *Speculum* donnée par lady Eastlake, il n'y a plus que deux acteurs : le Christ et l'Ange. Le Christ, ici encore, est conçu dans un sentiment très-élevé; il accepte tout, mais comme en contemplation, et sans faire apercevoir la lutte de la nature; l'Ange est suspendu en l'air, et il laisse évanouir dans une draperie flottante la partie inférieure d'un corps humain, auquel il n'a besoin de rien emprunter au delà de la tête et des bras. Il tient une banderole déployée : c'est encore le signe des décisions divines. Présenté par cet esprit céleste dont la mission était consolatrice, il semble fait pour dire que le Sauveur fut surtout soulagé et fortifié par la considération des motifs puisés dans l'infinie Sagesse, qui lui imposaient son sacrifice et lui en faisaient apercevoir tous les fruits. Sur la planche de lady Eastlake, cette composition est rapprochée d'une esquisse de Rembrandt, qui, merveilleuse comme effet, à l'état de vague indication, n'en doit pas moins être considérée comme

1. On pourrait croire que le nombre *sept* a été choisi à raison de sa signification. Nous n'avons aucune raison de nous opposer à cette interprétation.

singulièrement inférieure, sous le rapport moral. Ici tout est purement physique : la défaillance du Sauveur, l'assistance de l'Ange.

Mais que penser de ces compositions du xve et du xvie siècle, si souvent imitées depuis, où non-seulement apparaît le calice, — nous en avons déjà justifié l'emploi, — mais où ce calice est présenté par l'Ange? On concevrait qu'il fût posé devant le Sauveur, que Notre-Seigneur le tînt même à la main, comme hésitant à le boire, ou plutôt comme prêt à le faire malgré les répugnances excessives de la nature. Ainsi, dans les vignettes de Simon Vostre, Notre-Seigneur est à genoux devant le calice, sans intervention d'aucun Ange. Il serait dans l'ordre que l'Ange intervînt ; et parmi les rôles qu'il pourrait prendre, aucun ne lui conviendrait mieux que de montrer ce calice comme pour engager le Sauveur à l'accepter par des motifs dignes de lui : c'est-à-dire que l'Ange remplirait, sous cette forme, exactement le même office que nous avons dû louer dans la miniature du *Speculum*.

Il n'y a plus qu'un pas à faire, un pas très-facile. L'Ange prend le calice : au lieu de le montrer seulement, il le tient et l'offre, comme il montrait la banderole. La succession de ces idées explique et justifie le résultat. Mais si l'on peut se croire autorisé, en conséquence, à continuer, comme on l'a fait plus généralement depuis quatre ou cinq cents ans, à mettre le calice entre les mains de l'Ange, il ne faut pas perdre de vue quel est le sens de la situation : soutien moral ayant pour but de faire accepter l'amer breuvage, sans en dissimuler l'amertume Ainsi une mère, présentant elle-même à son enfant la potion répugnante qui doit le sauver de la mort, la lui fait prendre plus volontiers. Ici, celui qui doit prendre le remède n'est pas le malade, mais Jésus se substituant au malade pour lui rendre la vie.

Il faut seulement éviter deux choses : bien que l'Ange soit un Ange consolateur, le calice ne prendra pas cependant entre ses mains le caractère d'une boisson rafraîchissante : ce serait un contre-sens. Le calice étant devenu le symbole de l'Eucharistie, dont il est l'instrument, l'Ange ne l'offrira pas comme s'il administrait ce sacrement : ce serait une confusion. Pour plus de clarté, un certain nombre de peintres ont fait émerger du calice, ou la croix seule, ou avec elle les autres instruments de la Passion. Nous en connaissons des exemples donnés par Gaudenzio Ferrari, par le Garofolo, par Carlo Dolci. Ce procédé iconographique ne saurait être blâmé. Il dit en peinture ce que la langue exprime par des figures d'un autre genre. On peut cependant s'en passer ; et pourvu que l'Ange ne présente pas le calice dans des formes usitées pour l'administration du sacrement de nos autels ; pourvu qu'il conserve un air grave et compatissant, bien éloigné d'un doucereux sourire, la situation même, l'atti-

tude et l'expression du Sauveur suffiront pour ne laisser peser aucun doute sur le caractère de la représentation.

Les exemples cités, du calice chargé des instruments de la Passion, sont du XVIe et du XVIIe siècles. Dès le XVe, on en trouve où ces instruments sont présentés séparément à la céleste Victime. Il en est ainsi sur la toile de Reims. Au fond, c'est la même pensée et un moyen presque équivalent de la rendre. Mais, par le fait même de la multiplicité et de l'éloignement des Anges, leur ministère ne ressort pas assez dans le sentiment déterminé par l'Évangile : ils montrent la Passion en perspective, ils ne donnent pas l'idée d'un soulagement. Il faudrait que l'un d'entre eux, plus rapproché du Sauveur, remplît, comme nous avons essayé de la comprendre, cette mission, la plus grande qui ait jamais été confiée à aucun prince de la milice céleste. Le Poussin a essayé, effectivement, d'associer cette double donnée, et nous ne pouvons partager la manière de voir de lady Eastlake, qui le critique à ce sujet; mais nous ne saurions goûter l'extension qu'il a donnée au groupe de ses Anges. Leur air lutin, surtout, devient choquant lorsqu'ils mettent sous les yeux de Notre-Seigneur tout ce qui peut lui être le plus pénible; et l'Ange principal est loin d'avoir une élévation et une gravité dignes de sa mission.

Dans un tableau de l'*Agonie au Jardin des Olives*, le groupe de Notre-Seigneur assisté de l'Ange doit attirer toute l'attention; celui des Apôtres endormis ne peut jamais être considéré qu'à titre d'accessoire. Que faut-il donc penser des compositions — c'est le plus grand nombre — où les trois Apôtres, sur le premier plan, présagent, par leur sommeil, la faiblesse qu'ils vont bientôt montrer? Il y a deux motifs pour excuser cette disposition : le premier repose sur la difficulté de représenter d'une manière pleinement satisfaisante le groupe fondamental. En l'éloignant, on dira aussi bien tout ce qui peut s'exprimer, et l'on évitera de lutter avec l'impossible. Puis, l'état même de sommeil où seront les Apôtres, exclut tout mouvement et toute expression de nature à distraire l'attention; rien de ce que la vue rencontrera dans l'espace intermédiaire, ne l'empêchera de se reporter avec recueillement vers la scène offerte véritablement à nos méditations.

Les Apôtres endormis, d'ailleurs, nous montrent le vrai malade, l'humanité impuissante par elle-même à se relever de sa chute ; les meilleurs de ses membres, ses membres choisis, les voilà qui s'endorment, au moment décisif; ils ne peuvent veiller seulement pendant une heure! Le Juste qui se dévoue pour eux est laissé seul : *Torcular calcavi solus*. Le voilà seul dans le pressoir, dont il fait sortir son sang comme un vin généreux, pour abreuver le monde et lui rendre la vie et la santé.

ETUDE X.

LA PASSION.

I.

JÉSUS DEVANT SES JUGES ET LEURS SATELLITES.

Jésus, par trois fois, ayant renouvelé sa prière et l'acceptation de son sacrifice, considéré dans toute son amertume, revint aussi, pour la troisième fois, vers ses Apôtres endormis. Il les réveilla alors définitivement, leur annonçant qu'il allait être livré à ses ennemis. Il leur parlait encore, quand Judas arriva avec la troupe de satellites qui devait s'emparer de sa personne. Ce fut alors que le traître lui donna son infâme baiser ; que Notre-Seigneur, avant de se laisser arrêter, manifesta encore sa puissance en faisant tomber à la renverse ceux-là mêmes auxquels il allait permettre de porter la main sur lui ; que saint Pierre, dans un premier mouvement de bouillante ardeur, bientôt démentie, coupa l'oreille de Malchus. Toutes ces circonstances ont été l'objet de beaucoup de tableaux, où l'on a essayé soit de les réunir, soit de les représenter distinctement. Le rôle de Judas, dans cette occasion, nous a déjà occupé. Les limites que nous nous sommes imposées nous empêchent de nous étendre sur celui des autres acteurs. Nous nous arrêterons encore moins à la fuite des Apôtres, à laquelle, au contraire, on n'a donné qu'une attention secondaire dans les représentations de l'art. Nous ne chercherons pas à savoir, avec Ayala, quel était le jeune disciple qui laissa, en fuyant, échapper son manteau. Nous ne nous servirons pas de ses dissertations pour prescrire d'attacher les mains de Notre-Seigneur par devant ou par derrière. Ce qui nous importe surtout, c'est l'attitude que le Sauveur va prendre lorsqu'il se réduit à l'état de victime.

Si on se rapporte à l'antiquité chrétienne, on verra que les artistes

alors, ont voulu trouver le moyen le plus mitigé de rappeler la Passion, en montrant Jésus volontairement privé de sa liberté, et emmené comme un criminel devant ses juges, pour y être condamné. Il semble qu'ayant en vue ces mots d'Isaïe : *Sicut ovis ad occisionem ducetur*[1], « il se laissera, comme une brebis, conduire à la mort », ils ne voulaient pas les séparer de ceux qui les suivirent de si près : *Generationem ejus quis enarrabit?* « Qui dira sa génération » ? Tant ils avaient toujours hâte de passer rapidement sur les humiliations et les souffrances de l'Homme-Dieu, pour en faire apercevoir aussitôt le principe divin, l'issue salutaire et glorieuse.

Dans un autre ordre d'idées, c'est la sérénité, la douceur, la patience de la céleste brebis, au milieu des plus indignes traitements, que l'on s'efforcera d'exprimer.

Jésus fut successivement conduit d'Anne à Caïphe, de Pilate à Hérode : il subit quatre comparutions devant autant de juges prévaricateurs. Dans les plus anciens monuments, elles se résument toutes dans une seule, la comparution devant Pilate. Mais elles ont, dans la suite, fait le sujet de quatre tableaux, lorsque l'histoire de la Passion a été très-détaillée, comme sur les toiles de Reims : ces tableaux y sont traités avec trop d'imperfection pour nous faire apercevoir la gradation des perversités diverses dont peuvent se rendre coupables les dépositaires de l'autorité ; mais c'eût été là une belle occasion pour les exprimer. L'orgueil, le fiel, la haine d'une vertu qui vous accuse, la peur de la vérité, se voilent sous le zèle affecté de la loi. Caïphe cache sa joie sous le masque d'une douleur hypocrite, dit le P. de Ligny, lorsqu'il entend le Sauveur confesser qu'il est le Fils de Dieu. Chez Pilate, l'homme d'État prétend à la hauteur de vue, à la dignité du maintien, et dissimule mal une âme basse et vaniteuse, capable de tout oser pour satisfaire une cupidité, une ambition, capable de tout céder s'il s'agit de soutenir la justice. Chez Hérode, apparaît la doucereuse indifférence de l'homme livré à ses sens, qui, cruel pour satisfaire une concubine, n'accordera que son mépris à tout ce qui, bien ou mal, ne lui apportera aucun nouveau plaisir[2]. C'est ainsi que le monde se trouve jugé et condamné dans ses juges, lorsqu'ils condamnent l'Innocent, le Juste, le Saint, le Sauveur, par haine, par pusillanimité, par indifférence.

Nous avons cité le reliquaire de Brescia, comme offrant un premier exemple de la *Comparution devant Anne et Caïphe* réunis, avant d'arriver à Pilate. Dans les médaillons secondaires du vitrail de la Passion, à Bourges, on voit successivement Jésus comparaître devant un juge, et

1. Is., LIII, 7.
2. Hérode condamna Jésus, en ce sens qu'il voulut le faire considérer comme un fou.



GRAVÉ PAR P. L. RAT — D'APRÈS LA PHOTOGRAPHIE

JÉSUS ET LE SATELLITE

Pilate se laver les mains; d'après la différence des costumes, on est fondé à croire que le premier juge est Caïphe. Cette manière de faire sa part à l'un et à l'autre, dans deux scènes qui se suivent, pour rappeler les circonstances multipliées de la condamnation du Sauveur, est conforme au besoin de condensation qui est inhérent au langage de l'art. Dans les fresques de l'Arena, à Padoue, nous trouvons, de nouveau, Anne et Caïphe réunis au même tribunal. Le Sauveur vient de confesser qu'il est le Fils de Dieu; Caïphe déchire ses vêtements avec une feinte indignation; Anne semble dire : Il s'est condamné lui-même. Jésus détourne les regards, avec une noble contenance, et semble, dirons-nous avec lady Eastlake, les porter bien loin de toutes les choses de la terre, vers l'avenir et l'accomplissement des prophéties, sans s'inquiéter ni des juges, ni des accusateurs, ni du misérable qui va le frapper.

Il semblerait, d'après le récit de saint Jean [1], que cet acte de brutalité sauvage fut accompli, non pas devant Caïphe, mais lors du premier interrogatoire que Jésus subit en présence d'Anne. C'est, en effet, immédiatement après, que l'Évangéliste ajoute : *Et misit eum Annas ad Caipham.* Dans tous les cas, ce n'est pas au moment où Jésus confessant qu'il était le Fils de Dieu, Caïphe feignit la douleur et l'indignation, que Notre-Seigneur reçut cet outrage : il l'avait reçu auparavant. On a donc là un nouvel exemple du système de concentration employé par les peintres.

On a supposé assez généralement, à commencer par Giotto, que le coupable, dans cette circonstance, était l'un des soldats, et même l'un des officiers qui formaient la garde autour du divin Accusé. Quelques peintres ont, en conséquence, armé sa main d'un gantelet de fer, et lui ont fait asséner un coup si violent, que Jésus en est renversé. Ayala s'en est plaint comme d'une inexactitude et d'une exagération [2]. En fait, qui peut assigner des bornes aux indignes traitements auxquels le Sauveur a pu s'assujettir? Catherine Emmerich admet, dans ses *Méditations*, qu'elles allèrent, dans cette circonstance, jusqu'à cette extrémité. Mais, dans les représentations de l'art, nous avons établi, en principe, que la dignité du Fils de Dieu devrait toujours ressortir comme supérieure à tous les outrages. C'est, en effet, ainsi qu'il apparaît dans un dessin de Holbein auquel nous empruntons (pl. XI) les figures de Notre-Seigneur et du satellite qui le frappe. Jésus domine par sa dignité, d'autant plus qu'il conserve son calme et sa douceur, la brutalité de ce misérable. Nous nous trouvons d'ailleurs, sur ce sujet, en parfait accord avec lady Eastlake, lorsque, à propos de la manière dont Holbein lui-même dans d'autres composi-

1. Joan., XVIII, 22, 24.
2. Ayala, *Pictor Christ.*, L. III, cap. XIV, § 7.

tions, Albert Durer, et en général les peintres allemands de leur époque, ont traité de pareils sujets, elle s'écrie :

« Représenter la Personne sacrée de Notre-Seigneur succombant sous « ces traitements dégradants, ce n'est pas supportable pour un œil res- « pectueux. même dans les scènes qui rappellent ses souffrances bien « connues : à plus forte raison est-ce tout à fait inqualifiable, dans le « silence de l'Écriture. Nous ne pourrons jamais trop souvent inspirer à « nos lecteurs cette pensée que l'art est dans l'obligation, comme pre « mière condition du service que l'on attend de lui, de montrer son res- « pect pour la Personne de Notre-Seigneur, en rendant sa dignité pré- « dominante par-dessus tous les outrages auxquels il s'est assujetti..... « Pour nous, dans toute circonstance de sa vie, il est le Maître du ciel et « de la terre, et rien de moins. Le rendre d'une douceur et d'une béni- « gnité sans pareille, alors même qu'il est meurtri, ensanglanté, rejeté et « livré au mépris : voilà le seul moyen de nous inculquer ces enseigne- « ments religieux qui attendrissent les cœurs et les humilient. C'est « seulement par comparaison de ses souffrances avec la nature divine, « que le terrible spectacle de sa Croix et de sa Passion peut convenable- « ment nous pénétrer. Associez ces souffrances avec une figure avilie et « dégradée, ou exagérez-les jusqu'à faire disparaître le caractère de « celui qui les endure, et immédiatement elles perdent de leur effet sur « les âmes. Le Christ n'étant plus qu'un homme persécuté et souffrant, « l'humanité le considère avec pitié, quelquefois avec dégoût : jamais il « ne provoque aucun aveu humble et repentant[1]. »

On remarquera que, dans la pensée du noble auteur, la divinité de Jésus, au milieu de ses plus sanglantes épreuves, doit surtout se manifester par une expression de douceur et de paix, et que l'effet que l'on doit principalement en attendre est un effet de componction. Ce sont bien là les idées qui ont prévalu dans l'ascétisme et dans l'esthétique moderne. Sans remonter même jusqu'à l'antiquité chrétienne, sur une plaque d'argent gravé du trésor d'Aix-la-Chapelle, le plus ancien des exemples de la scène des outrages, recueillis par lady Eastlake — bien qu'il ne soit pas antérieur au XIe ou XIIe siècle, — nous montre le Sauveur les supportant avec une dignité supérieure à toute autre impression, et tous les honneurs que feignent de lui rendre les satellites, prennent une telle apparence de sérieux, qu'on le reconnaît bien pour le Seigneur et le Maître de ceux qui l'injurient et le maltraitent[2]. Ce caractère est peut-être plus accentué encore sur le candélabre de Saint-Paul-hors-les-Murs.

1, *History of our Lord*, T. II, p. 15.
2. *Id.*, *id.*, p. 55.

Il nous avait frappé, pour la première fois, il y a plus de trente ans, sur une *predella* de l'école de Giotto, dans l'église de San Miniato, aux portes de Florence. On remarquera que, sur la plaque d'argent d'Aix-la-Chapelle, de même que sur le candélabre de Saint-Paul, le livre ou le volume de la science divine est dans la main du Christ; que, là, ce divin Sauveur semble assis sur les nuées, comme le Souverain Juge; ici, sur un véritable trône, comme le Souverain Roi.

Ces monuments appartiennent, sans mélange, au cycle de la prépondérance des idées sur les sentiments; la *predella* du XIV[e] siècle porte l'empreinte d'un esprit intermédiaire; à cette époque, sous l'empire du naturalisme, on constate que la divinité de la céleste Victime est aussi complétement voilée que son visage sacré. Ainsi voilée, elle est frappée à grands coups; sa douceur et sa patience ne se montrent que dans son attitude, sur un ivoire moulé par la Société d'Arundel, e publié dans les *Annales archéologiques* [1]. C'est contre la tendance ainsi formulée que réagit le mysticisme. Le Beato Angelico, dans les exemples que nous avons cités, bande les yeux de son Jésus bien-aimé, mais d'un bandeau transparent, et il n'en dit ainsi que mieux la pénétration de cet œil divin, auquel rien n'échappe. Dans son tableau de l'Académie de Florence, c'est le calme et la sérénité qui domine dans l'attitude et les traits du Sauveur; il voit et il attend. Il attend pour donner le temps de la conversion, non point avec la pensée de la vengeance, mais dès aujourd'hui il est roi, et l'on sent qu'il jugera.

Dans le tableau des cellules de Saint-Marc, sa tête se penche, et son œil, au travers de son voile, prend un air comme de tendre reproche. Ce regard ne s'adresse point aux auteurs directs de ses ignominies et de ses souffrances, qui ne sont là rappelés que par des mains et une tête qui crache, jetées sur le fond du tableau comme d'ignobles souvenirs. Il s'adresse à nous-mêmes, à nous chrétiens, invités à méditer devant lui, comme le font, de chaque côté, la sainte Vierge et saint Dominique; à nous qui sommes, par nos fautes, la première cause de tous ces outrages. C'est dans les replis de nos cœurs que pénètre cet œil voilé, et il y découvre la part de chacun de nous, dans ces indignes traitements dont la grossièreté nous révolte, et dont cependant le principe est en nous.

1. *Société d'Arundel*, XI[e] classe, n° 7. *Annales arch.*, T. XXVII. Nous empruntons à cet ivoire les scènes de la Flagellation et du Portement de Croix.

II.

LA FLAGELLATION.

Dans les tableaux dont nous venons de parler, Notre-Seigneur est couronné d'épines; à la lettre, ils ne se rapporteraient donc pas aux outrages qu'il reçut chez Caïphe, mais à ceux dont il fut l'objet dans le prétoire de Pilate. Nous croyons que la pensée des compositions du Beato Angelico et de celles qui les précèdent, va plus loin, et qu'elle embrasse diverses scènes analogues qui se renouvelèrent pendant le cours de la Passion, et il ne nous paraît guère qu'en dehors des séries détaillées où elles sont représentées successivement, on ait songé à les distinguer.

A la période du temps qui se passa chez Caïphe, appartiennent le reniement de saint Pierre et le suicide de Judas. Nous en avons dit assez sur le sort du traître; bien différent fut celui du Prince des Apôtres : saint Pierre faillit, mais il pleura. Non-seulement il se convertit, mais, après sa conversion, il ne se contenta pas de pleurer, il confirma dans la foi ses frères ébranlés : *Et cum conversus fueris, confirma fratres tuos*. Ce fut la prédiction du reniement, à l'occasion de laquelle ces paroles avaient été dites, et non le reniement même, que l'art chrétien adopta tout d'abord pour donner l'idée de la chute réparée. Nous avons vu, il est vrai, que, sur l'un des sarcophages les plus importants de la Rome souterraine, saint Pierre est en présence de la servante qui l'interrogea et du coq posé sur une colonne; mais nous avons constaté la signification glorieuse de ce monument. Nous nous sommes mis aussi en droit d'interpréter plus ou moins dans le même sens, les autres exemples de même nature que l'on trouve dans la première antiquité chrétienne. La composition du *Portement de Croix* que nous avons publiée (ci-dessus, p. 264) est d'un caractère intermédiaire. Ce n'est qu'au XIIIe siècle, dans les peintures de Duccio, par exemple, à Sienne, que nous trouvons le reniement de saint Pierre comme simple circonstance de fait, et comme ajoutant aux douleurs de l'Homme-Dieu, considéré dans le sentiment de ses douleurs, une douleur de plus.

De Caïphe Jésus fut mené à Pilate. Le premier interrogatoire qui eut lieu devant lui, le renvoi à Hérode, les vains et injurieux efforts de celui-ci pour obtenir du divin captif quelque signe qui lui fût un sujet de spectacle, le retour ignominieux du Sauveur vers le représentant de la domination étrangère, la préférence accordée à Barabbas, et d'autres

circonstances encore de la Passion, ont fait ou peuvent faire le sujet d'autant de tableaux. La réconciliation de Pilate et d'Hérode est devenue l'objet d'une remarquable composition d'Overbeck. Nous nous contentons de nous attacher, avant d'arriver à la condamnation, aux mystères de la *Flagellation* et du *Couronnement d'épines*, parce qu'ils ont pris dans l'art et dans l'ascétisme chrétiens une place prépondérante.

Quand l'art chrétien se fut décidé franchement à montrer le Sauveur exposé à toutes les ignominies, comme à toutes les cruautés du supplice, la Croix demeura toujours imprégnée de ce parfum de gloire et d'honneur, dont avaient pris soin de l'embaumer les premiers fidèles. Dès lors Jésus ne pouvait guère y paraître attaché, qu'on ne pensât autant, et plus, au triomphe qu'il y avait remporté qu'aux tortures qu'il y avait souffertes. La Flagellation fut donc, de toutes les scènes de la Passion, celle où se manifesta le mieux la nouvelle période de l'art, lorsque, après avoir trempé les âmes par la confiance, il travailla à les attendrir par la compassion, pour en obtenir une componction salutaire.

Ce contraste entre la Flagellation exprimant simplement la souffrance, et le Crucifiement exprimant le triomphe par la souffrance, est rendu, dans la verrière du Bon Samaritain, à Bourges, de la manière la plus remarquable. Voyez, d'un côté, la Flagellation donnée de la main la plus vigoureuse, avec d'énormes fouets plombés, par deux exécuteurs, auxquels le verrier a eu soin de ne pas ménager l'espace pour leur donner plus d'élan. L'un d'eux, à cet effet, est rejeté au delà des limites du demi-médaillon consacré au sujet. Le Crucifiement, au contraire, sur une croix verdoyante, avec le soleil et la lune resplendissant au-dessus, est conçu évidemment avec la pensée de montrer que, si le Sauveur meurt sur la Croix, c'est pour bientôt revivre. Il n'y a là de définitivement mort que la Synagogue, dont la défaillance à ses côtés occupe l'espace même qui correspond à celui du bourreau surajouté du côté opposé, pour rendre le supplice de Jésus plus atroce.

Comment mieux dire : — Vous êtes sauvé! ayez confiance! mais voyez à quel prix! Le Bon Samaritain donnait de sa bourse, le Sauveur donne son sang : combien vous devez gémir! combien vous devez l'aimer!

Ce fut bien avant le XIIIe siècle, époque de cette verrière, que la scène de la Flagellation prit place dans l'iconographie chrétienne. Dès le XIe siècle, les esprits étaient assez avancés dans les voies de la compassion et de la réalité, par rapport aux souffrances de Notre-Seigneur, pour représenter habituellement cette circonstance de la Passion, pleine d'une douleur purement ignominieuse. Mais ils ne le faisaient pas sans y apporter des adoucissements. Ainsi, à cette époque, dans les fresques

de Saint-Urbain *alla Caffarella* près de Rome [1], sur la plaque en argent gravé d'Aix-la-Chapelle [2], sur la porte de la cathédrale de Bénévent [3], sur celle de Saint-Zénon, à Vérone, Notre-Seigneur, dans sa Flagellation, est complétement vêtu : signe de respect et d'hésitation à le représenter dans toute la réalité de ses ignominies et de ses souffrances, semblable à ce qui s'est manifesté dans l'exécution des plus anciens Crucifix. Une miniature du XIVe siècle, héritière de cet esprit, va bien plus loin, car non-seulement le Christ s'y montre couvert, de la tête aux pieds, d'une draperie blanche, mais il tient un livre à la main et il bénit [4].

Bien que l'on trouve d'autres *Flagellations* de la même époque, où Notre-Seigneur est vêtu, bien auparavant néanmoins, dans les peintures entourant le Crucifix de la cathédrale de Sarzane, et portant le nom de *Guillemus* et la date de 1138, Notre-Seigneur, dans ce supplice, n'a conservé que le voile restreint aux strictes proportions exigées par la décence. Au XIIIe siècle, il y a lieu de croire que tel fut le mode de représentation généralement usité. Le vitrail de la Passion, à Bourges, est d'accord, sous ce rapport, avec celui du Bon Samaritain. Avec cela, dans l'un et l'autre, la position du Christ indique un de ces efforts que provoque l'excès de la douleur, ménagé, toutefois, au point de ne pas diminuer la dignité du caractère.

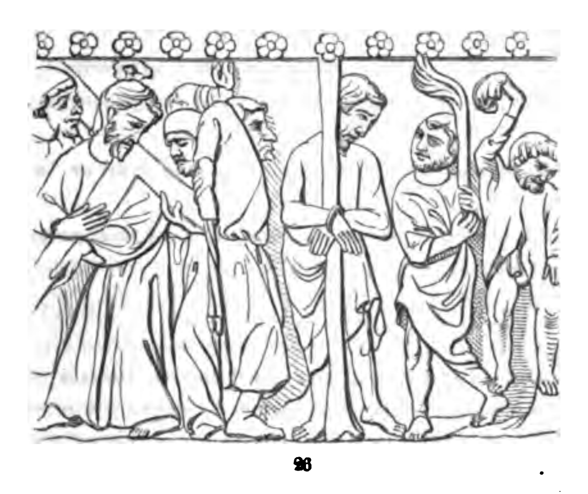
La dignité du caractère exige que le port du corps reste droit, et que la tête, si elle s'incline, ne fléchisse que modérément, de manière à maintenir toujours le regard du Sauveur à la hauteur du spectateur. Lady Eastlake va plus loin : elle dit que ce regard appartient au spectateur. En effet, c'est pour lui que le tableau est fait, à lui que doit s'adresser la divine Victime pour toucher son cœur. Cependant l'auteur ne fait pas de cette direction de l'œil une règle absolue, car elle donne comme le modèle du genre, la *Flagellation* du Beato Angelico, où l'œil de Notre-Seigneur se dirige vers l'un de ceux qui le frappent. Du reste, l'intention est la même, car on ne peut douter que le pieux artiste n'ait voulu nous donner à penser que c'est nous qui flagellons le Fils de Dieu par nos péchés.

Dans cette composition, c'est la patience de Jésus qui est exprimée avec une suavité infinie. Les verges sont levées sur lui ; ceux qui vont le

1. D'Agincourt, *Peinture*, pl. XCIV.
2. Lady Eastlake, *History of our Lord*, T. II, p. 74. Le sujet de la Flagellation est traité dans ce livre avec tant de sens, tant de piété et de connaissance des monuments, que nous ne saurions comment faire pour ne pas le suivre de très-près, dans tout ce qui nous reste à parcourir de cette partie de notre tâche.
3. Ciampini, *Vet. mon.*, T. II, pl. IX.
4. Livre de Prières de la reine Marie, au *British Museum*, 1310. *Hist. of our Lord*.

frapper tiennent aussi chacun des bouts de la corde qui lui lie les mains derrière le dos. On voit, à l'expression de leur visage, que le peintre a voulu les dire méchants. Cependant ils participent trop de la placidité générale qui fait le fond du tableau, pour se montrer capables de donner des coups bien vigoureux. Mais tenir le Fils de Dieu dans cette position, n'est-ce pas assez pour faire horreur ? Mais le moindre coup qui frappera cette divine poitrine, n'est-il pas abominable ?

C'est, en effet, sur la poitrine que les coups vont l'atteindre, la colonne à laquelle il est adossé ne permettant de frapper que difficilement par derrière. Jusque-là, au contraire, les artistes avaient supposé que Notre-Seigneur avait été attaché à la colonne par devant, de manière à laisser ses épaules et ses reins pleinement à découvert. Nous donnons un exemple emprunté à un diptyque du XIV[e] siècle ; on y voit comment on évitait que



26

La Flagellation et le Portement de Croix. (Fragment de diptyque.)

la tête sacrée du Sauveur ne fût masquée, en l'inclinant un peu et en réduisant le fût de la colonne aux plus minimes proportions. Sur les plaques d'argent d'Aix-la-Chapelle, la colonne est d'un plus fort diamètre, mais le Christ tourne le dos au spectateur. Quelquefois, mais rarement, on supprime la colonne. Ni l'un ni l'autre de ces procédés n'est admissible. L'usage de la colonne, dans cette circonstance, est d'une tradition trop universelle et d'un fondement trop probable pour être supprimé. Tout s'explique et s'arrange par la forme de la colonne conservée à Rome, dans l'église de Sainte-Praxède, et sa hauteur, de 70 centimetres environ. La très-sainte Victime pouvait être attachée à cette colonne tronquée, soit par derrière, comme l'a fait Jules Romain dans le tableau que

possède la même église, soit par devant, et laisser son divin corps exposé aux coups de toutes parts [1].

Lady Eastlake dit que le Beato Angelico est peut-être le premier qui ait attaché Notre-Seigneur à la colonne par derrière. Ghiberti, son contemporain, l'a fait également sur la première des deux portes qu'il exécuta pour le baptistère de Florence. Chez nous, l'ancienne manière est conservée sur les toiles de Reims, qui datent à peu près du même temps. La colonne est par derrière, dans les vignettes des *Heures* de Simon Vostre, venues quelques années après. Cette modification fut évidemment adoptée dans des vues d'esthétique. Il s'en faut de beaucoup, cependant, que les œuvres subséquentes aient maintenu le Christ dans des conditions de noblesse que la disposition nouvelle rendait plus faciles. Jules Romain, sous ce rapport, est bien loin de la hauteur de l'humble dominicain. Son tableau est conçu sur un ton modéré, quant à l'action des bourreaux et à la souffrance de la victime; mais son Christ n'est que vulgairement résigné. Ceci n'est rien, cependant, comparativement aux contorsions auxquelles beaucoup d'autres peintres ont assujetti le Fils de Dieu.

Plus anciennement, on n'avait pas craint d'exposer le Sauveur aux

1. Saint Jérôme nous apprend que, de son temps, parmi les colonnes qui supportaient le portique de l'église bâtie sur la montagne de Sion, on en montrait une encore tachée de sang, à laquelle Notre-Seigneur avait été attaché pour être flagellé (Lettre 27 à Eustochium). D'après l'auteur du *Livre sur les Lieux saints*, attribué au vénérable Bède, cette colonne aurait été plus tard transportée au milieu de l'église; Prudence, saint Grégoire de Tours en parlent. Le P. L. Boucher rapporte que, dans l'église du Saint-Sépulcre (non plus dans celle du mont Sion), un autel qu'il désigne « est orné de l'une des colonnes auxquelles le Sau« veur du monde fut indignement lié et cruellement flagellé » (*Bouquet sacré*, p. 260 : Paris, in-12, 1612). Un peu plus loin il ajoute : « Élance tes yeux, ô mon âme,.... sur cette colonne « précieuse dont la compagne est à Rome, dans l'église de Sainte-Praxède » (*id*, p. 260).

On voit, d'après ce texte, que, dans la pensée de Boucher, Notre-Seigneur avait été successivement attaché à deux colonnes. Il ne dit pas, comme le suppose l'auteur du Supplément au chap. III du livre IV de Molanus (Edit. Migne, col. 309), qu'une seule colonne avait été partagée en deux, et qu'une portion ayant été transportée à Rome, l'autre serait demeurée à Jérusalem. Les deux suppositions sont admissibles. Dans le cas de la première, il faudrait admettre aussi que Notre-Seigneur aurait été flagellé plusieurs fois, ce qui n'est nullement impossible, comme le fait observer Severano (*Chiese di Roma*, in-8°; Rome, 1675, p. 682). Dans tous les cas, il est fort à croire que la colonne de Sainte-Praxède était isolée, et spécialement destinée à l'usage auquel elle dut d'être arrosée du sang divin : c'est-à-dire qu'elle aurait servi à la flagellation des criminels. La forme de sa base est de nature à éloigner la pensée qu'elle ait été originairement destinée à soutenir un édifice quelconque, avec d'autres colonnes semblables. Pour arranger cette supposition avec le texte de saint Jérôme, il faut que, primitivement isolée, elle ait été ensuite comme enchâssée dans un édifice chrétien. Autrement on est forcé de revenir à l'idée des deux colonnes. Celle de Sainte-Praxède a été apportée à Rome en 1223, par le cardinal Jean Colonna.

coups les plus violents, mais ils n'étaient que violents, et nous aimons cette assistance des Anges que le vieux maître Guillaume, dans le tableau de la cathédrale de Sarzane, a fait intervenir du haut du ciel. Ces deux Anges représentent toutes les milices célestes, qui seraient si empressées de venir au secours de leur Maître, si un ordre contraire ne leur était donné. A quelque distance, derrière l'un des bourreaux, l'on voit aussi une femme : ce ne saurait être que la sainte Vierge ; elle apparaît là pour montrer que toute la série de tableaux qui entoure le Crucifix, et dont fait partie cette Flagellation, est conçue dans le sentiment du *Stabat*. Assurément, Marie était présente, du moins, par la pensée, elle voyait son doux Fils lorsqu'il fut flagellé d'une manière si cruelle : *vidit suum dulcem natum flagellis subditum*.

III.

LE COURONNEMENT D'ÉPINES.

Notre-Seigneur, étant véritablement roi, a voulu, dans sa Passion, en recevoir le titre, et revêtir les attributs de la royauté. Ils lui ont été donnés par dérision, mais il les a pris dans la rigueur de leur valeur réelle. *Tu dicis quia rex ego sum !* « Il est vrai que je suis roi ! » Jésus était roi des Juifs par le droit de sa naissance, comme fils et héritier de David ; roi des rois, seigneur des seigneurs, même en tant qu'homme, comme ayant reçu de Dieu toutes les nations en héritage, comme chef de l'humanité entière. Il était le type, dans un degré d'excellence incomparable, de ces princes légitimes qui, faute d'être reconnus par leurs peuples, ne pouvant remplir les fonctions de la royauté, n'en conservent pas moins le droit et le titre de roi. Ils sont toujours rois en vertu des lois de leur pays, quand leur déchéance s'est faite en violation de ces lois, car le contrat primitif continue de lier les parties, la violation de la loi ne pouvant délier les consciences. En fait, ils peuvent ne jamais régner, mais c'est pour le malheur des peuples, livrés à l'oppression et à la fraude, entre les biens réels qu'ils fuient et les chimères qu'ils poursuivent.

Jésus souffrant que le monde ait, de fait, un autre prince que lui, ne renonce pas cependant pour cela à ses droits, et dans le prétoire de Pilate, comme sur les nuées du ciel, lorsqu'il reviendra un jour, il est roi : roi de ceux qui l'accusent, roi de ceux qui le jugent, roi de ceux qui le torturent. En qualité de victime, il se montre particulièrement doux et humble, quand on le traîne de tribunal en tribunal, quand on l'injurie, quand on le maltraite par des procédés indignes. Mais, quand on lui demande s'il est roi, c'est avec majesté qu'il répond qu'il est roi !

Quand on ceindra son front d'une couronne, c'est avec majesté qu'il la portera. Cette majesté fut-elle visible aux yeux stupides des misérables qui mettaient la main sur lui? N'importe, elle n'eût pas entièrement échappé à Pilate, si l'indigne Romain eût osé le regarder en face. Ce dont on ne peut douter, c'est qu'elle fut un sujet de ravissement pour les Anges, et l'art chrétien laisse échapper la plus belle part de sa mission, quand, au moment du couronnement de Jésus, il ne fait pas tous ses efforts pour le représenter d'une beauté surhumaine. Jésus, il est vrai, fut couronné d'épines, et ce jeu dérisoire était, en même temps, un atroce supplice [1]. Tout autre en eût été avili, et sentant, à la fois, tant de pointes acérées pénétrer toutes ses fibres les plus sensibles, ses traits se seraient horriblement contractés, s'il n'était tombé en défaillance. Jésus n'aurait pas pu souffrir, s'il n'eût été homme : il n'aurait pas pu tant souffrir s'il n'eût été Dieu. L'excès de ses souffrances dignement supporté, divinement supporté, devait ajouter à ses traits une majesté de plus.

Supposez un roi vraiment digne de l'être, aux prises avec le mal, un mal mortel, ou bien avec une peine excessivement vive et profonde, avec un grand malheur : il a une importante détermination à prendre, un caractère à soutenir, une grande figure à faire dans un intérêt majeur : exprimez ce qu'il souffre, par la pâleur de son visage, par toute altération de traits qui sente la fatigue et l'exténuation, dans les souffrances physiques, par une noble tristesse, dans les souffrances morales; mais que, par un effort suprême, il élève son expression au niveau de la pensée qui l'occupe; que son effort ne se fasse sentir par aucune contraction, car il est accoutumé à se posséder, à s'élever au-dessus des impressions communes; en un mot, que son front soit serein, et ses lèvres détendues : jamais il n'aura été plus beau, jamais il n'aura eu plus de majesté! Ne vous contentez pas de dire que tel dut apparaître le Fils de Dieu, quand il fut revêtu, par une si amère dérision, des attributs de sa dignité réelle,

1. Sans prétendre entraver la liberté qu'ont prise les artistes de représenter la couronne d'épines comme il leur a plu, il est bon de leur transmettre les notions que l'on a pu recueillir sur sa véritable forme. « Les auteurs qui l'ont examinée de près, à la Sainte-Chapelle, nous apprennent », dit M. l'abbé Gossin, « qu'elle n'avait pas seulement la forme « d'un bandeau destiné à ceindre le front, mais la forme d'un bonnet destiné à couvrir toute « la partie supérieure de la tête. La forme de bandeau qu'elle a maintenant lui a été don- « née en 1806, au moment où on l'a placée dans le nouveau reliquaire. Il est à remarquer « qu'on ne voit plus aujourd'hui aucune épine autour de la sainte Couronne...... Examinée « de près, elle offre l'aspect d'un assemblage de plusieurs tresses d'une paille très-forte et « très-touffue, assez semblable à une espèce de *jonc* ou de *sainfoin.* » (*Notice historique sur la sainte Couronne d'épines*, in-8o ; Paris, 1828, p. 120, 126.) Il paraîtrait que, dans ces tresses, on aurait intercalé des épines ligneuses ; toutes ces épines on ont été détachées et sont dispersées en beaucoup de lieux.

mais comprenez qu'il montra alors, à la fois, infiniment plus de douleur, et infiniment plus de majesté.

Cependant le peintre a déjà, dans le premier cas, épuisé tout ce qu'il avait de savoir-faire pour rendre la majesté dans le malheur, et la dignité dans la souffrance : que pourra-t-il de plus ? Au moyen d'une échelle de proportion, en recourant à des contrastes, il ne rendra pas tout ce que nous venons d'essayer d'exprimer, mais il le dira, et, appelant à son aide la pensée du spectateur, souvent par un simple signe, il l'invitera à imaginer beaucoup plus qu'il ne voit, à comprendre beaucoup plus qu'il n'entend, et à perfectionner dans son âme un tableau pour lequel ont été épuisées toutes les ressources matérielles de l'art.

Dans l'art chrétien primitif, quand on a voulu représenter le *Couronnement d'épines*, ou l'on a exclu toute expression qui sentît l'humiliation et la souffrance, comme on le voit dans la peinture du cimetière de Prétextat, ou même on évita de laisser aucune épine dans la couronne, la tissant tout entière de fleurs ou de feuillages, comme sur le beau sarcophage de la Passion, au musée de Latran. (Voir notre t. II, pl. IV.) Il nous faut ensuite franchir un grand espace de temps, pour retrouver ce sujet. Au XIe siècle, sur la porte de Bénévent, on a représenté, en général, les hommages dérisoires rendus à Notre-Seigneur, tels que nous les avons déjà observés sur le candélabre de Saint-Paul-hors-les-Murs et sur les plaques d'argent d'Aix-la-Chapelle, plutôt que son Couronnement d'épines en particulier, et si la place donnée à cette scène, entre la Condamnation et le Portement de croix, la distingue de celles qui étaient réputées se passer chez Caïphe, elle la distingue aussi du Couronnement d'épines proprement dit. Où l'on voit bien manifestement la représentation de ce mystère, c'est sur la verrière de la Nouvelle-Alliance, à Chartres, où les circonstances de la Passion sont beaucoup plus développées qu'à Bourges. Elle y est mise en pendant de la Flagellation, dans deux des petits médaillons latéraux. Plus tard, il devint habituel d'armer les bourreaux de longs bâtons ou plutôt de roseaux, dont ils se servent pour enfoncer la couronne d'épines sur la tête de Notre-Seigneur, sans être exposés à se blesser les mains ; ici, on ne les voit pas encore. Après les avoir observés communément au XIVe siècle, on les retrouve au milieu du XVe siècle, sur les toiles de Reims ; vers sa fin, dans les *Heures* de Simon Vostre, et jusqu'au XVIe siècle, dans le tableau du Titien, au Louvre.

Nous nous arrêterons un instant à ce tableau, non pour l'admirer, mais afin de dire pourquoi, étant admirablement peint, il ne saurait nous satisfaire. Ce Christ, avec son type lourd, ses membres contournés, est patient, si l'on veut ; mais son regard cherche de l'aide, loin de pouvoir en donner. Un chrétien est en droit d'exiger autre chose.

Notre manière d'envisager cette scène est-elle, d'ailleurs, si absolument la seule convenable, qu'il faille de toute nécessité l'imposer aux artistes ? Notre-Seigneur, demeurant toujours vraiment roi, s'est cependant chargé de toutes nos iniquités : pour expier les travers de la royauté humaine, n'a-t-il pas permis que les simulacres dont il s'était laissé revêtir, conservassent jusque sur sa personne sacrée, en tant qu'elle représentait le vrai coupable, l'aspect dégradant qui avait déterminé leur emploi ? En effet, nous ne nous démentirons pas : lorsque nous nous sommes occupé précédemment de l'*Ecce Homo*, comme représentant le Sauveur sous l'un de ses aspects, abstraction faite des circonstances auxquelles l'ordre de notre marche nous ramène, nous avons considéré dans cette situation tout ce qu'elle avait d'ignominie et d'amertume. Mais nous ne croyons pas que la poésie de la scène de l'*Ecce Homo*, dans l'art chrétien, doive être confondue avec celle du Couronnement. Cet éclair de toutes les majestés, qui dut alors illuminer son divin visage, n'était pas fait pour être aperçu de cette tourbe en fureur, qui, si aisément entraînée par la haine de ses chefs, sollicitait sa mort.

Jésus voulait mourir pour le salut de tous, et non pas échapper au dernier supplice, soit en excitant la compassion de la multitude, comme le voulait Pilate, soit en lui imposant, comme il l'aurait pu facilement par un rayon de sa majesté. Le crime des uns et des autres devait être bien plus de sacrifier l'innocent et le juste, qu'ils connaissaient, que d'immoler le Dieu qu'ils ne connaissaient pas. D'ailleurs, n'y avait-il pas en Jésus quelque chose qui méritait d'être condamné ? L'homme dont il avait pris à sa charge toutes les iniquités, méritait de l'être ; l'homme méritait d'être condamné, précisément parce qu'il s'était fait roi, de serviteur qu'il devait être : roi contre Dieu en lui désobéissant, jusqu'à se permettre d'élever contre lui empire contre empire. L'homme, en effet, est destiné à être roi, mais roi par délégation de Dieu. S'il se fait roi de son chef, sa royauté devient coupable et ridicule. Jésus prenant la place du coupable, il était juste qu'il portât les simulacres de cette royauté factice, qui ne charge la tête que d'angoisses et de cuisantes épines, qui ne jette sur les épaules qu'un lambeau de pourpre, et ne met dans la main, comme signe de la puissance, qu'un fragile roseau. *Voilà* bien *l'homme*. Ce n'est pas assez de s'en moquer, car il est criminel au premier chef, coupable de lèse-majesté divine. *Tolle, crucifige eum* ! Otez-le de là, qu'il soit crucifié..... L'innocent paie pour le coupable, l'homme a trouvé un Sauveur ; il recouvre l'innocence, la royauté lui est rendue. Mais cette perspective n'est encore entrevue que par la foi du spectateur, et, sans jamais exclure la dignité, on admettra, dans l'*Ecce Homo*, une expression dominante d'abaissement et

d'humiliation. Mais l'*Ecce Homo* est trivial dans le tableau. par exemple, du Titien, qui est cependant réputé un des chefs-d'œuvre de la galerie de Vienne ; c'est là ce qu'il ne faut jamais souffrir.

Mieux vaut Rembrandt, dans une de ses eaux-fortes[1] ; incapable de cette délicatesse d'expression qu'il aurait fallu pour rendre le Sauveur divin dans l'abattement, il a jeté sur lui la lumière en abondance ; il lui a élevé le regard vers le ciel, et l'a uni de pensée avec son Père céleste, le mettant, pour ainsi dire, hors de la scène passionnée où, au-dessous de lui, son sort est débattu. Pilate cède, en effet, en ce moment, aux haineuses sollicitations des chefs du peuple juif. Ce peuple est représenté lui-même comme une mer en furie. Cette idée des flots de la multitude, indiquée seulement chez Rembrandt par de sombres linéaments de quelques têtes, est belle en soi, et bien supérieure à l'agitation populaire que le Titien a essayé de peindre dans son tableau, où les mouvements, mieux dessinés, d'une dizaine de personnages, n'engendrent que la confusion.

IV.

LA CONDAMNATION.

Pilate, au terme de ses misérables et cruels expédients, sacrifia le Juste, reconnu comme tel, et le livra au supplice et à la mort, par la plus inique des condamnations. Cet arrêt mit le comble à son crime, et, pour Jésus, il se présente dans l'art chrétien comme le résumé et le complément de tout ce qu'il eut à souffrir depuis son arrestation sacrilége jusqu'à cet abîme d'iniquités où se précipita la justice humaine. Toutes les fois que les circonstances de la représentation n'expriment pas formellement une autre intention, ou que cette intention n'est pas manifestée par quelqu'un des sujets précédents, intercalés entre la Comparution devant Pilate et le Portement de croix, c'est à la *Condamnation* même que l'on doit penser en voyant Jésus en présence de son juge. Ordinairement, d'ailleurs, toute incertitude est levée, le stigmate de sa prévarication étant attaché à celui-ci, par le simulacre même qu'il emploie soi-disant pour s'en laver.

La plupart des anciennes compositions qui résument, au moyen de cette scène, la Passion tout entière, sont très-explicites à cet égard. Nous ne reviendrons pas sur le caractère bien connu de cette composition où les chrétiens ont aimé à voir le cours de la justice rétabli dans son ordre

1. *History of our Lord*, T. II, p. 95.

légitime, de Jésus à Pilate, plutôt que son interversion de Pilate à Jésus.

Qu'on se rappelle alors ces admirables paroles du divin accusé : « *Vous verrez le Fils de l'homme assis à la droite du Dieu tout-puissant venir sur les nuées du ciel* ». Elles rencontrèrent, il est vrai, en Caïphe, une âme si endurcie, que toute autre impression céda chez lui à l'empressement de s'en prévaloir pour suppléer aux témoignages qui lui manquaient. Mais prenez-les en elles-mêmes, et jugez si Celui qui fit tomber à la renverse, au Jardin des Olives, les satellites auxquels il allait livrer sa personne, ne dut pas par moments faire frémir d'une secrète terreur les juges auxquels il semblait s'être assujetti. Il entrait bien, cependant, dans l'esprit qui guidait les artistes de ces premiers âges, de dire que le Sauveur, alors, faisait réellement le sacrifice de sa vie. Ils l'ont dit quelquefois plus explicitement, en combinant le sacrifice d'Abraham avec la comparution devant Pilate. Seulement, pour avoir toute leur pensée, il faut aller jusqu'aux fruits du sacrifice dont celui d'Abraham était la figure.

Au moment de l'antiquité chrétienne où l'art incline vers le moyen âge, la *Condamnation du Sauveur* prend, vers le xe siècle, sur les feuilles de diptyque de Milan, une autre physionomie. Notre-Seigneur, dans le moment où Pilate se lave les mains, n'est plus en face de lui : il est déjà emmené dans la voie qui conduit au Calvaire. C'est-à-dire que, par ce commencement d'exécution donné à la sentence, l'on a voulu franchement reporter la pensée vers le côté douloureux de la Passion.

Führich, dans les peintures à fresque du Chemin de Croix que lui doit la ville de Vienne, a suivi cet exemple, et il en a entraîné d'autres à le suivre. Mgr Barbier de Montault, dans l'*Iconographie du Chemin de la Croix* que nous lui devons, l'a blâmé. « La condamnation à mort de Jésus-« Christ, » dit-il, « se complique de trois phases distinctes : l'arrêt pro-« noncé, le lavement des mains, et la mise à exécution de la sen-« tence [1] ». Et, selon lui, la première des phases, la prononciation de l'arrêt, doit seule faire le sujet de la première station. Pour émettre nous-même un avis à cet égard, il faut que nous entrions dans l'ordre d'idées spécial à ce genre de composition. Les quatorze tableaux dont un Chemin de Croix se compose, ont acquis, de nos jours, une grande importance, par l'extension donnée à la pratique de piété à laquelle on les fait servir: sans pouvoir accorder à leur étude tout le développement qu'elle demanderait, nous en ferons l'objet de quelques observations à part, au milieu desquelles se trouvera mieux placée celle que nous pourrions faire à ce moment sur la question ainsi soulevée.

1. *Annales archéol.*, T. XXII, p. 252.

Il n'est pas douteux qu'en dehors de semblables conditions, toutes les phases de chacun des sujets traités dans un Chemin de Croix ont originairement des droits égaux à la représentation, et qu'à toutes les époques de l'art on n'a pas scrupule de réunir plusieurs de ces phases, comme on le ferait de circonstances simultanées pour exprimer l'ensemble du fait. Nous disons qu'originairement toutes les phases d'un fait ont des droits égaux à la représentation ; mais, dans la pratique de l'art, certains faits, ou telles de leurs phases, préférablement à telles autres, acquièrent, par l'usage, une faveur et une signification dont il faut tenir compte, comme l'on tient compte, dans le discours, des locutions usitées. Ainsi, la *Condamnation de Notre-Seigneur*, préférée dans l'art chrétien primitif à tout autre sujet de la Passion, répondait à la disposition des esprits, et la circonstance du lavement des mains par Pilate était celle qui disait le mieux, précisément, ce que l'on avait alors à dire. On l'omet peu encore dans les monuments postérieurs, où le choix même du sujet de la Condamnation est un indice, rarement isolé, d'une influence plus ancienne. Ainsi, sur le candélabre de Saint-Paul, il nous paraît impossible d'admettre que Pilate fasse autre chose que se laver les mains dans la scène même où Jésus est condamné. Sur la porte de Sainte-Sabine, les deux scènes sont distinctes; mais, dans celle du Lavement des mains, on voit apparaître la croix, qui est chargée ou qui va être chargée sur les épaules du divin Condamné. C'est, sous une autre forme, un dédoublement du sujet, équivalent à la composition où le Sauveur est déjà en voie d'être emmené. Plusieurs siècles après, sur les toiles de Reims, au moment où Pilate se lave encore les mains, dans la scène qui porte expressément le titre de la *Condamnation*, nous retrouvons un premier mouvement fait pour l'emmener. Dans les vignettes de Simon Vostre, Pilate, condamnant Jésus, ne se lave pas encore les mains, mais il va se les laver. Le vase au moyen duquel il se flatte trop facilement de décharger sa conscience, a déjà été approché de lui.

Dans ce petit tableau, le Sauveur se montre digne, mais humble, comme il convient pour rappeler, sans nuire à son caractère, la soumission avec laquelle il accepte une sentence aussi mystérieusement salutaire dans ses vues divines, qu'elle était humainement inique. L'attitude semi-indécise que nous voyons là à Pilate peut aussi être donnée comme une bonne indication. Quant à son type et à son costume, ce n'est dans aucun des monuments que nous avons cités à partir du XIIe siècle, où, sur le candélabre de Saint-Paul, on l'a coiffé d'une sorte de turban, que nous trouverons quoi que ce soit à imiter. Depuis, on en a fait non pas un Romain, mais tantôt une espèce de Juif de fantaisie, tantôt, comme sur les toiles de Reims, un seigneur du XVe siècle, ou, avec Rembrandt,

un bourgmestre hollandais. Sans pousser bien loin les rigueurs de la couleur locale, il est si facile, en s'inspirant des anciens sarcophages, de le représenter convenablement, sous ce rapport, qu'aujourd'hui on ne serait pas excusable de s'éloigner de ces données, évidemment plus ou moins approximatives.

Pilate, sur ces monuments, a quelquefois la tête ceinte d'un bandeau, et cette sorte de diadème lui a été attribuée aussi dans les monuments postérieurs, sur l'ivoire de Milan, par exemple. Il n'y a pas de raison pour lui refuser cette marque de dignité. C'est un contre-sens que d'aller jusqu'à lui poser sur la tête une couronne fleuronnée, qui le fait ressembler de trop près à un roi. Mais, quoiqu'il ne le soit pas, comme il offre le type du plus insigne abus qui ait jamais été fait de la puissance souveraine dont il était le représentant, dans la situation la plus décisive où elle se soit jamais rencontrée, il est à propos d'en relever l'élévation dans sa personne, pour en mieux faire sentir la déplorable chute. La fierté apprêtée, l'austérité feinte de ce triste Romain, posant comme le maître du monde, entouré de ces insignes du peuple-roi, en présence desquels s'inclinaient alors tous les potentats de la terre, contraste au delà de toute expression avec l'aveu qu'il fit de sa faiblesse et de son impuissance. Homme sans foi, sans cœur, sans caractère, intimidé par la crainte de l'émeute, sentant qu'il a un maître et tremblant de lui déplaire, tremblant aussi d'une terreur sourde à la pensée du mystère caché dans celui qu'il va frapper : Jésus n'est pas un imposteur, et il se dit son Dieu !...

Qui pourrait rendre, par l'attitude, le teint, la physionomie, ce mélange de bassesse, de peur, de vaniteuse représentation et de remords, en présence de Jésus si calme, si assuré, si serein dans son abattement et son humilité, ferait un tableau admirable. Alors il pourrait se passer, pour tout dire, du lavement des mains: mais le lavement des mains dit ce que le peintre ne peut pas rendre par l'expression; de là son importance iconographique, quelle que soit la phase du jugement que l'on puisse adopter.

V.

PORTEMENT DE CROIX.

Pour représenter le mystère du *Portement de Croix*, l'on peut choisir le moment où le Sauveur prend et accepte ce mystérieux fardeau, comme un principe de mort et de vie; un de ceux où il succombe sous son

poids ; le faire rencontrer, tandis qu'il en est chargé, ou avec sa très-sainte Mère, ou avec sainte Véronique, ou avec la troupe des femmes de Jérusalem : ou bien encore s'attacher à l'incident de l'aide qui lui fut prêtée par Simon le Cyrénéen. Dans chacune de ces circonstances, Notre-Seigneur peut se montrer sous deux aspects bien différents, suivant que, dans la balance des forces divines et des faiblesses humaines, réunies en sa personne, il laisse les premières prendre le dessus, ou souffre que les secondes l'emportent. Il est aussi une multitude d'intermédiaires où ces deux aspects se combineront dans des proportions fort différentes. La distinction la plus saisissable est celle qui se fait selon que Notre-Seigneur est tombé ou qu'il se tient debout. Lady Eastlake ne voudrait pas que Jésus fût jamais représenté tombé. En cela, on voit avec peine son esprit si élevé céder à des restes de préventions qui proviennent de la religion où elle a été élevée. — L'Évangile se tait sur les chutes de Notre-Seigneur ; il semble indigne de ce divin Sauveur d'éprouver une pareille faiblesse ; il nous apprend mal à porter notre croix, suivant son précepte, quand lui-même il apparaît comme ne pouvant porter la sienne... — Telles sont les raisons qui pèsent sur le noble auteur avec lequel nous sommes si souvent d'accord.

Si Notre-Seigneur est venu nous enseigner le courage et la forte patience, n'est-il pas venu aussi nous apprendre l'humilité ? Il sait que l'on peut s'enorgueillir, même de porter sa croix ; il permettra que le poids de la nôtre nous soit parfois si lourd, que nous succombions sous le fardeau : mais alors point de découragement. Nous accomplirons son précepte, en nous relevant avec son secours et à son exemple. Voulant renverser toutes nos vues humaines, après qu'on l'a vu recourir à un Ange pour se fortifier au Jardin des Olives, il n'est plus étonnant qu'il se soit laissé tomber sur la voie douloureuse, et qu'il ait été jusqu'à s'y laisser aller à la renverse.

L'art demande, il est vrai, qu'on y mette de la réserve, et nous ne voudrions pas qu'il s'exposât à représenter le divin Sauveur dans des situations trop avilissantes, faute d'être capable d'y mettre le correctif admirable qui les accompagnait dans la réalité. Mais, il faut qu'on le sache, toutes nos œuvres demeurent, par cela même, fort au-dessous de cette réalité, et du côté des humiliations et du côté de la vertu divine avec laquelle elles étaient supportées.

Nous accordons que la mesure imposée, quant au premier de ces deux termes, par l'impossibilité d'approcher du second, au point de vue du beau, comme à celui des convenances, a été trop souvent dépassée ; mais juger indigne de Raphaël, comme trop indigne de son divin Modèle, le *Spasimo de Sicile*, l'un des chefs-d'œuvre où l'art s'est le mieux

rapproché, sous ce rapport, de la perfection possible, c'est donner la partie belle aux catholiques. L'on voit, d'ailleurs, que l'auteur leur revient, dans toutes les appréciations que lui suggèrent son goût élevé, son sens droit, son esprit sincèrement chrétien.

Raphaël a représenté Notre-Seigneur tombé sur les genoux, sous le poids de sa croix, mais relevant vers sa très-sainte Mère qui lui tend les bras, sa tête divine, avec ce mélange de douceur, de sérénité et d'accablement, de douleur et de majesté qui en fait la beauté. Lady Eastlake fait observer que, représentée même dans ces conditions, la chute du Sauveur avait alors peu de précédents. Elle croit que Raphaël en a emprunté l'idée aux premiers graveurs allemands, tels qu'Albert Durer et Martin Schön, ou bien qu'il la tenait directement des Grecs, dont ceux-ci l'avaient empruntée eux-mêmes. En effet, dans le *Guide de la peinture*, à l'article du *Portement de Croix*, il est prescrit au peintre, de représenter Notre-Seigneur épuisé, tombé à terre, et s'appuyant d'une de ses mains, tandis que Simon le Cyrénéen est chargé de sa croix.

Nous ne nous prévaudrons pas de l'esprit d'immobilité, peu favorable aux innovations, qui caractérise l'art grec, pour en induire que les chutes du Sauveur, sous le poids de sa croix, seraient entrées bien plus anciennement dans le domaine de l'iconographie chrétienne. Les Grecs, en fait d'art, ne sont pas si insensibles au mouvement des siècles, qu'ils n'y laissent pénétrer aucune des idées nouvelles : le *Guide* moderne, dont nous venons de parler, prouverait seul le contraire; mais elles ne pénètrent, chez eux, en quelque sorte, que goutte à goutte, et ne s'y manifestent que sous forme, elles-mêmes, de pétrification. Il suffit de connaître d'une manière plus générale la marche de l'art chrétien, pour se rendre compte facilement de l'absence d'aucune composition où, avant le XVe siècle, l'on voit le Christ tombé en portant sa croix. C'est une application à faire, entre mille, de la loi en vertu de laquelle, de l'idée de glorification primitive, l'art chrétien est passé graduellement par les diverses phases de sentiment qui mènent à la componction la plus tendre.

Au IVe siècle, le sculpteur du sarcophage de la Passion (t. II, pl. IV) qui déjà, si souvent, a réclamé notre attention, avait à représenter le Portement de croix. Il se proposait de montrer, à la fois, la croix triomphante dans la composition centrale, et de rappeler combien ce triomphe a réellement coûté ; de dire combien il nous en doit coûter encore, à nous-même, pour le partager. Il n'a pas voulu, cependant, se permettre même de faire peser sur les épaules du Fils de Dieu l'instrument de son supplice. Il en a uniquement chargé un autre, Simon le Cyrénéen, probablement, et le Christ ne paraît que dans la scène voisine, où il est couronné, non pas d'épines, mais de verdure ou de fleurs.

T. IV

PL. XII

GRAVÉ PAR P. LE RAT

D'APRÈS LA PHOTOGRAPHIE

PORTEMENT DE CROIX

(Angiolo Gaddi)

Dans la composition que nous avons publiée ci-dessus (p. 264), où il est bien réellement chargé de l'instrument du salut, saint Pierre, converti, se trouve sur son passage, afin d'en dire les fruits bien plus que la douleur. Encore au XIIe siècle, sur la porte de l'église Saint-Zénon, à Vérone, la croix qui repose sur ses épaules est si réduite de proportion, si allégée, que là encore il semble que l'on a voulu rappeler la voie du Calvaire, tout en évitant d'en exprimer les douleurs. Lady Eastlake a observé la même particularité dans des miniatures d'époques voisines. Dans la peinture à fresque de Saint-Étienne, à Bologne, attribuée au XIIe ou XIIIe siècle par d'Agincourt [1], mais qui, presque certainement, n'est pas antérieure à la seconde moitié du XIIIe, l'intention de rendre la douleur est, au contraire, vivement manifestée. Notre-Seigneur est couronné d'épines, ses traits sont imprégnés de souffrance, une corde lui serre le cou, sa sainte Mère, à sa vue, tombe en défaillance, et les saintes Femmes qui l'entourent se lamentent jusqu'à la contorsion. Néanmoins, la divine Victime se tient droite : le fardeau dont Jésus est chargé, loin de l'accabler, à considérer ses dimensions, ne lui pèse aucunement, et la pensée dominante est dans un regard de compassion qu'il jette à Marie, comme pour la soutenir. Cette pensée se retrouve, au XIVe siècle, sur le *Portement de Croix* reproduit ci-dessus (p. 293), quoique la sainte Vierge n'y paraisse pas, et sur celui de Thadée Gaddi, ou plutôt d'Angiolo Gaddi, dans la sacristie de *Santa Croce*, à Florence, où, au contraire, elle se fait remarquer par une élévation de caractère, qui n'ôte rien à la vivacité de sa douleur. C'est pour cette raison que nous en mettons sous les yeux de nos lecteurs la scène principale (pl. XII).

La seule étude de la nature, développée à partir de cette époque, jointe à une intention de plus en plus prononcée de l'imiter de près, ne devait pas permettre que l'on continuât ainsi de représenter le Christ dans le sentiment de la souffrance, sans lui faire sentir fortement le poids naturel de sa croix. Ce poids devait être écrasant et au-dessus des forces d'un homme épuisé par tant de tortures. De là sont venues, plus que de toute autre cause, les premières compositions où l'on n'a pas craint de laisser tomber tout à fait le Sauveur.

On représentera désormais Notre-Seigneur, dans le *Portement de Croix*, ou soulevant fermement l'instrument sacré, ou s'affaissant sous son lourd fardeau, ou rencontrant sa très-sainte Mère, ou s'adressant aux femmes de Jérusalem, suivant le sentiment qu'on se sera proposé de faire dominer dans l'œuvre, et l'idée qui devra principalement en ressortir. L'épisode de Véronique offre le sujet d'un tableau spécial, plutôt

1. D'Agincourt, *Peinture*, pl. LXXXIX, 2.

qu'il ne se prête à fournir le moment choisi pour représenter le Portement de Croix, pris en général. Nous reproduisons une vignette de Simon Vostre. On y a représenté cette sainte Femme entourée de ses compagnes, étalant la précieuse empreinte. Le Sueur, cependant, a tiré un heureux parti de ces épisodes dans une représentation du Portement de Croix proprement dit. Le Sauveur, tombé sur les genoux, se soutient sur les deux mains, dans un état qui n'exclut pas la dignité; Simon le Cyrénéen soulève, d'un air de compassion, le principal poids de la croix, et la sainte Femme vue de profil, un genou en terre, s'est approchée, prête à étancher le sang, la sueur et les crachats répandus sur le divin visage. La pensée dominante, dans ce tableau, est donc la compassion et le désir qu'aurait le chrétien de faire entrer les deux acteurs mis en scène avec Jésus, dans le rôle qu'il voudrait prendre lui-même pour apporter quelques adoucissements à ses souffrances.



27

La sainte Face étalée, scène de la Passion. (Vignette de Simon Vostre).

L'aide du Cyrénéen peut figurer dans tout *Portement de Croix* et prendre les physionomies les plus diverses, selon qu'on les applique à la composition [1]. On peut aussi le considérer en lui-même et s'y attacher spécialement. A ce point de vue, il nous servira de transition pour arriver aux *Portements de Croix* d'un caractère symbolique. Simon le Cyrénéen a été pris comme l'image du chrétien appelé à participer avec Notre-Seigneur Jésus-Christ aux mérites et aux charges, puis, cette condition accomplie, à recueillir les fruits de la Rédemption. Sur le sarcophage de la Passion, il *porte seul l'ignominie du Sauveur*, selon l'expression de saint Jérôme, citée par le P. Cahier [2], par une substitution à l'inverse de celle qui avait eu lieu lorsque le Fils de Dieu avait pris la place de l'homme coupable, pour expier sa faute en subissant sa peine. Ainsi on évitait, selon les vues esthétiques du temps, de représenter le Sauveur dans un état de souffrance et d'humiliation, dont il avait à jamais triomphé. Et celui qui supportait l'ignominie, était montré par là même, lui aussi, dans la voie du triomphe. Celui-là était étranger, comme le fait observer saint Jérôme, et cette qualité parut propre à le faire considérer comme le représentant des gentils, appelés à peupler, en majeure partie, la Jérusalem nouvelle. Cette pensée a été formulée de la

1. Selon la plus commune interprétation des Pères, dit Ayala (*Pict. Christ.*, L. III, cap. XVI, § 5, p. 159 ; Maldonat *In Matth.*, 27, col. 640), Simon le Cyrénéen, une fois chargé de la croix, la porta seul.

2. *Peregrinus portat ignominiam Crucis.*

manière la plus expresse, au XIII[e] siècle, dans nos verrières de la Nouvelle-Alliance.

M. l'abbé Auber a découvert, en 1849, dans l'église de Notre-Dame de Chauvigny, une fresque représentant un *Portement de Croix* où Notre-Seigneur, chargé d'une croix démesurément longue, est suivi d'une multitude de gens de tout état qui la portent avec lui. Pape, roi, cardinal, évêque, abbé, moine, bourgeois, gentilhomme, manants, participent au fardeau sacré; un mari et une femme s'y appliquent tous les deux ensemble; il n'est pas jusqu'à un enfant qui n'y mette la main. Un lion est là posé, comme pour dire que porter sa croix est la véritable force, s'il n'est là simplement, comme le pense M. Auber, une allusion héraldique se rapportant au cardinal dont il est rapproché. Outre le Pape, deux autres personnages ont paru à l'auteur de cette découverte, être ceints de la tiare avec triple couronne, et ils lui ont paru, d'autre part, avoir des figures de femme; il a jugé qu'ils représentaient l'Église et la Religion; nous ne sommes en mesure ni de contredire, ni de confirmer cette appréciation, mais il n'est pas douteux que l'artiste n'ait voulu ainsi faire à *tout le monde* l'application de ces paroles : « Si quelqu'un veut être mon disciple, qu'il renonce à soi-même, qu'il porte sa croix tous les jours et qu'il me suive [1]. ».

A l'époque, à peu près, où s'exécutait, sans beaucoup d'art, dans notre Poitou, cette peinture pleine de sens, le Beato Angelico peignait, à Florence, avec la délicatesse et le fini admirable de son pinceau, les cellules de son couvent de Saint-Marc, où figure aussi un *Portement de Croix*, conçu dans un ordre de pensées fort mystique. Tandis que, sur les panneaux de l'Académie, le texte historique a été serré de très-près par le pieux artiste, à Saint-Marc, la sainte Vierge suit seule son divin Fls, pour apprendre comment il faut le faire, doucement, tendrement, mais résolûment; le mouvement du Sauveur lui-même est vif et résolu : tel est le sujet de méditation donné aux religieux qui devaient habiter cette cellule. Et comme modèle, en avant du tableau, saint Dominique est à genoux. Il a laissé ouvert devant lui le livre des saintes Écritures, et apercevant, comme en extase, Jésus et Marie, il les accompagne du regard, et l'on sent que toute son âme est avec eux.

Dans le cloître principal d'Assise, où la *Vie de saint François* a été peinte au XVI[e] siècle par Adone Doni, un tableau qui en résume toute la pensée, nous a fait une impression qui, depuis plus de trente ans, ne s'est pas effacée. Notre-Seigneur y porte sa croix, et, chargé aussi de la sienne,

1. *Dicebat autem ad omnes : Si quis vult post me venire, abneget semetipsum et tollat Crucem suam quotidie et sequatur me.* (Luc., IX 23.)

le saint patriarche s'efforce, de tout son pouvoir, et non sans peine, de suivre son divin Modèle.

Notre-Seigneur portant sa croix devient à lui seul le sujet de tout un tableau, et ce tableau peut prendre tous les tours d'idées des *Portements de Croix* d'une composition plus développée. Ces Christs isolés conviennent surtout aux sculpteurs, et aussi aux tableaux isolés, comme les font le plus souvent les peintres modernes; et, selon l'esprit dominant, il faut s'attendre à y trouver désormais le sentiment de la souffrance et l'excitation à la compassion, plutôt que toute autre manière plus élevée d'envisager le sujet. Dans un *Portement de Croix*, d'ailleurs, la croix n'apparaîtra jamais si glorieuse qu'elle n'offre l'idée d'un rude labeur. Portée avec force et courage, elle est portée encore : mais, une fois dressée, c'est elle qui nous porte, comme dit l'*Imitation* [1]. Et alors, avec ou sans souffrance de la part du Crucifié, elle peut s'étaler comme un signe complet de triomphe et de gloire.

VI.

PRÉLIMINAIRES DU CRUCIFIEMENT.

La croix dressée, Jésus est amené devant elle, dans un certain nombre de compositions, au moyen âge. Supposait-on alors que, dans la réalité des faits, les choses s'étaient passées de la sorte [2] ? Selon toute probabilité, dans la plupart des cas, on n'y pensait nullement. Dans la verrière de la Passion, à Bourges, où la croix affecte à son sommet la forme d'une porte ou d'un édifice, cette circonstance atteste que la composition est tout entière conçue en vue de sa signification. A Monreale, en Sicile, la position centrale de l'instrument de salut, d'accord avec ce texte : XPS DVCTVS AD CRVCIS PASSIONEM, dit aussi clairement que l'on s'est proposé surtout de le mettre en évidence et de l'exalter. Il est remarquable, d'ailleurs, que, dans une série aussi développée, cette scène tienne lieu du Portement de croix. Dans celle des cellules de Saint-Marc, à Florence, où le Sauveur est attaché à la croix déjà dressée, le Beato Angelico s'est proposé de mettre plus en relief la céleste douceur avec laquelle la Victime, montée sur une échelle, se prête à cette cruelle opération. Cette composition participe, en cela même, du caractère mystique propre à toute la série. Une miniature du XIII[e] siècle, publiée par lady

1. *Si libenter crucem portas, portabit te.* (L. II, cap. XII, 5.)

2. D'après sainte Brigitte, la Croix aurait été dressée avant que Notre-Seigneur n'y fût attaché. (*Rev.*, L. VII, cap. XV.) Catherine Emmerich présente les choses tout autrement Saint Bonaventure admet les deux suppositions comme étant l'une et l'autre possibles.

Eastlake [1], donnerait plus facilement à croire que l'on a eu en vue la réalité d'un fait qui se serait passé ainsi, en faisant monter Notre-Seigneur dans une échelle pour être attaché à la croix, également dressée à l'avance; mais le mouvement du divin Condamné est si résolu que, s'il ne manifeste pas l'intention principale de l'artiste, c'est du moins ce qui frappe le plus le spectateur.

En reprenant l'ordre des faits, nous retrouvons, entre le Portement de croix et la Mise en croix, le *Dépouillement du Sauveur*: Cette scène n'était faite pour obtenir aucune faveur dans l'antiquité chrétienne, mais elle s'adaptait bien aux tendances ascétiques que saint François, cet « amant « désespéré de la pauvreté », contribua à tant développer. Giotto a fourni le plus ancien exemple d'une représentation du dépouillement, que lady Eastlake ait pu citer, et peu de monuments ont échappé à ses judicieuses investigations [2]. Il n'est rien de moins étonnant que de le devoir à celui de tous les artistes qui, par le côté de ses inspirations chrétiennes, a tenu le plus près au Séraphin d'Assise. Il était conforme à la progression des sentiments dérivés de cette source, que le Beato Angelico fût cité ensuite comme ayant traité ce sujet avec le plus de succès. Dans celui des panneaux de l'Académie qu'il lui a consacré, tout dans le Sauveur respire le détachement le plus librement consenti. Au mystère d'abandon et d'humiliation propre à cette scène, vient se joindre celui de la nudité du Sauveur. C'est une question jugée, dans ce sens qu'il ne doit jamais apparaître sans voile. Mais la situation amène à parler de la manière dont il sera voilé. Giotto et le Beato Angelico ont supposé que la divine Victime, sous ses vêtements, était déjà recouverte d'un voile. En effet, s'il avait fallu précédemment recourir au même moyen pour éviter la nudité complète pendant la Flagellation, le voile dont il se serait servi alors aurait pu lui rester; mais ce ne serait que reculer la difficulté, si, au lieu de considérer la chose comme un procédé de représentation, on voulait vraiment se rendre compte de la manière dont les choses se sont passées.

Assurément, si le mystère du dépouillement auquel il a plu à Notre-Seigneur de s'assujettir, avait été jusqu'à n'admettre aucune restriction, il aurait encore fait en sorte de se voiler, par le respect qu'il aurait su inspirer à tous les yeux, les empêchant de regarder et, pour ainsi dire, de voir rien de ce qui porte, chez les autres, le cachet de la dégradation humaine, bien qu'il n'y eût rien chez lui qui ne dût inspirer la plus exquise pureté.

1. *History of our Lord*, T. II, p. 129. L'auteur cite un émail de même époque qui offre la même particularité.

2. *Ibid.*, T. II, p. 125. Le tableau cité de Giotto est l'un de ceux de la série de l'Académie de Florence.

Or, ce que nous pourrions appeler un voile spirituel, ne saurait être représenté par les procédés de l'art, autrement qu'au moyen d'un voile matériel permanent. Peu importent, d'ailleurs, les usages qui pouvaient exister relativement au plus ou moins de nudité imposée aux condamnés dans l'exécution de leurs sentences; ou du moins, si la chose a de l'importance, c'est comme question d'érudition, et non pour les besoins de l'art. Celui qui commande même aux volontés, s'il voulait effectivement un voile autour de ses reins, pouvait aussi facilement, à son choix, inspirer la pensée de le lui mettre aux auteurs mêmes de ses humiliations et de ses tortures, ou recourir au ministère des Anges [1]. Une pieuse tradition attribue ce soin à Marie; la pensée est souriante, et il serait puéril de la rejeter, sur le fondement de son invraisemblance. Si le divin Condamné l'a voulu, la très-sainte Vierge aura pu s'approcher de lui, et cette action aura paru ce qu'il y a de plus simple et de plus facile au monde.

Lady Eastlake a recueilli quelques rares exemples de la mise en scène de ce sujet gracieux et délicat, et, quoi qu'il puisse être arrivé, dit-elle, son bon esprit les lui fait envisager avec sympathie et taxer de susceptibilité chagrine le critique qui les combattrait [2]. Le plus ancien de ces exemples est donné par Holbein l'ancien, et il se trouve au Musée de Berlin. Malgré une certaine rudesse d'exécution, c'est un sentiment tendre, exprimé par un regard du Fils vers la Mère, qu'on y voit dominer. Ce sujet était bien adapté à l'esprit du XV[e] siècle et à son prolongement dans le XVI[e], partout où la Renaissance n'avait pas été très-prompte à répandre la lumière de son soleil trop brûlant, c'est-à-dire à une époque de naïveté encore et de fraîcheur, et cependant chercheuse, affective, portée aux innovations.

La *Mise en Croix* comprend deux phases bien distinctes : la *Mise en Croix proprement dite*, où Jésus est cloué sur la croix, sujet spécialement propre à la XI[e] station du Chemin de la Croix, qui suppose une légère différence de lieu entre cette scène et celle du Crucifiement même, et l'*Élévation de la Croix*.

Les pieds et les mains de Jésus sont percés de clous; il faut comprendre que la vive poésie de cette scène, naturellement déchirante, réside surtout dans la liberté des mouvements du Sauveur, s'étendant lui-même sur la croix. Les bourreaux, sans doute, pourront y montrer de la cruauté; ils le feront d'autant plus que l'on voudra porter à la compassion. On peut se rappeler que, d'après sainte Brigitte, les trous

1. Ces paroles de sainte Brigitte, mises dans la bouche de la sainte Vierge, peuvent s'entendre dans les deux sens : *Stante autem filio meo sicut natus erat nudo corpore, unus tum accurrens apportavit sibi velamen*.... (Lib. I, cap. X.)

2. *History of our Lord*, T. II, p. 126.

percés dans la croix pour recevoir les clous ayant été trop écartés, il aurait fallu contre-tirer avec des cordes les membres sacrés du Sauveur, par des efforts à faire frémir, avant qu'ils atteignissent la place qu'on leur avait destinée. Mais ce serait manquer à tous nos principes d'esthétique que de donner de la prépondérance à cette face du sujet. Les *Crucifiements*, d'ailleurs, où Notre-Seigneur est attaché à la croix avec des clous et des cordes, simultanément, ne sont que des fantaisies individuelles et sans importance.

Quand aujourd'hui on plante une croix, le moment où elle s'élève dans les airs est un moment solennel où tous les cœurs sont émus. On a choisi le plus bel arbre de la contrée, on l'a orné avec amour, on le regardera avec orgueil. Ce n'est là qu'une image. Quel ne fut pas le côté grandiose du spectacle offert sur le Calvaire, quand Jésus, pour le salut du monde, y fut transporté à ces hauteurs où il devait tirer tout à lui! Ses indicibles douleurs, l'horreur du crime alors consommé, ne sont que des faces du sujet. Qu'il n'y eût là aucune autre créature humaine capable d'apercevoir ce que virent les Anges, ce que put voir Marie, appartiendrait-il moins à l'art de s'en saisir et de le rendre[1]?

Nous ne croyons pas, cependant, que, dans aucune œuvre d'art, on ait tenté de représenter l'élévation de la croix sous son aspect le plus sublime. Ce sujet n'était entré dans aucun des cycles adoptés par les anciennes écoles, et les artistes modernes, lorsqu'ils l'ont mis en faveur, en ont vu principalement le côté pittoresque. Le plus célèbre de ces tableaux est celui de Rubens, qui fait pendant à la *Descente de Croix* dans la cathédrale d'Anvers, mais qui est bien éloigné d'en égaler la valeur. Dans son chef-d'œuvre, Rubens a montré ce dont il aurait été capable s'il avait su modérer, au profit des plus hautes affections de l'âme, la fougue avec laquelle il se portait vers la vigueur, le relief, le mouvement et l'éclat. Ces qualités favorites, si promptes à devenir des défauts graves, sont réunies au degré le plus éminent dans son *Élévation de Croix*. Nous ne chercherons pas à contredire ceux qui les admirent, et nous reconnaîtrons que, malgré un type rendu vulgaire par l'exagération de la force, il y a dans la figure du Christ, qui domine la scène, quelque chose de surhumain par l'association de la douleur excessive et de la résignation. Mais le peintre n'a certainement pas pris le moyen de lui donner ce

1. D'après sainte Brigitte, au moment où le premier des clous aurait commencé à percer les chairs sacrées du Sauveur, la sainte Vierge aurait perdu connaissance; elle ne l'aurait recouvrée que pour voir son divin Fils déjà élevé et cloué sur la croix. (*Rev.*, L. I, cap. X; L. IV, cap. LXX.) Même dans cette version très-contestable, Marie aurait pu être frappée à son éveil de la grandeur du spectacle : chez elle, tout fut à son comble, et le perçant du glaive et le pénétrant du mystère.

caractère supérieur, au degré où il serait possible d'atteindre. Et voyez, cependant, combien l'art naturellement dévie du pur réalisme : Rubens était, on le voit, préoccupé de ce genre de vérité, quand il a mis en action ces huit hommes athlétiques qui déploient tant de force pour dresser l'énorme gibet, et il n'a pas fait sentir — nous l'en louons — l'effet du centre de gravité qui, se déplaçant, devait jeter fortement en côté le corps du Sauveur en dehors de l'axe de la croix.

L'opération est terminée. Jésus repose sur la croix, il y est exposé à tous les regards, pour attirer tout à lui; ses bras sont étendus, pour embrasser le monde. Voici, dans ses traits, un concours inouï de toutes les majestés : la majesté de la victime innocente, celle du roi et du juge. Il est là, pour être suppliant et pour pardonner, pour être compatissant et pour souffrir à l'excès, pour mourir par un acte de sa volonté et se faire proclamer le Fils de Dieu. Quant au Sauveur sur la croix, que le lecteur médite maintenant. Pour nous, après l'étude que nous avons faite antérieurement du Crucifix, il ne nous reste plus à parler, dans le Crucifiement, que des autres acteurs de la scène.

VII.

LA SAINTE VIERGE ET SAINT JEAN, DANS LE CRUCIFIEMENT.

La scène du *Crucifiement* prend une physionomie très-différente, suivant qu'on la considère dans la réalité des circonstances accomplies sur le Calvaire, tandis que Notre-Seigneur y fut effectivement attaché sur la croix, ou suivant la réalité de son efficacité universelle pour le salut des hommes et le renouvellement du monde. Il y aura donc des *Crucifiements* historiques et des *Crucifiements* symboliques, les uns et les autres également vrais, quoique conçus selon deux ordres de vérité très-dissemblables. Mais la distinction ne se présente pas avec une pareille précision; il y a le plus souvent pénétration entre les deux systèmes; de là, une multitude de nuances à l'infini. C'est pourquoi, ayant besoin d'une division, nous lui donnerons une autre base. Les personnages historiques, dans un *Crucifiement*, peuvent prendre et prennent souvent un rôle et une signification symboliques; les personnages symboliques y peuvent prendre et y prennent souvent un rôle, conjointement avec les personnages historiques, alors même que ceux-ci agissent dans les termes des faits particuliers. Néanmoins, ces deux classes de personnages demeurent toujours distinctes, dans le fait, et nous les prendrons successivement à part les uns des autres.

Les principaux personnages historiques d'un *Crucifiement*, les seuls auxquels nous devions nous arrêter d'abord, sont : la sainte Vierge et saint Jean, la Madeleine et les saintes Femmes, le centurion, Longin ou le porte-lance, le porte-éponge, les soldats et les larrons. Nous rangeons parmi les figures symboliques, celles des Anges, qui ne se montrent pas visiblement, celles du Soleil et de la Lune, parce que ces êtres réels sont représentés symboliquement; les Saints, parce que, s'ils n'étaient pas de ceux qui prirent effectivement part au drame sacré, leur intervention est nécessairement toute mystique ou symbolique.

La grande question, relativement à la sainte Vierge, c'est de savoir si on la représentera dans l'élévation de sa participation volontaire au divin sacrifice, ou dans l'émoi et les déchirements de son cœur maternel. Si le point de vue symbolique et général domine dans la composition, il faut, il n'y a pas de doute, que le caractère de Marie soit si grand, si généreux, qu'il surmonte toutes ses douleurs, si tant est qu'on les laisse apercevoir. Le propre des compositions historiques est tellement, au contraire, en pareil sujet, de viser à l'attendrissement, qu'il ne semble plus devoir être question que du plus ou moins d'affliction, du plus ou moins de fermeté ou d'accablement dans le paroxysme de ses peines, que montrera la Mère de douleurs.

Si nous considérons le plus ancien *Crucifiement* connu, où la scène prenne une physionomie historique, la miniature du manuscrit syriaque à Florence (VIe siècle), Marie apparaît avec une douleur profonde, noblement supportée. L'inclinaison de son corps, son manteau relevé des deux mains, prêt à étancher ses larmes, disent la douleur; son regard fixé vers Jésus dit qu'elle accepte le sacrifice; ce sentiment ressort d'autant mieux chez elle, que la pure douleur est plus accusée de la part de saint Jean, de Madeleine et des autres saintes Femmes[1].

Sur la croix de Monza, contemporaine de cette miniature, la sainte Vierge et saint Jean lèvent la main comme pour rendre un témoignage. Sur la croix en cuivre repoussé du musée du Vatican (T. II, pl. XVIII), Marie appuie ses deux mains contre la poitrine, ce qui semble revenir au sentiment exprimé dans la miniature. Sur le diptyque de Rambona, où le *Crucifiement* est d'un caractère symbolique très-prononcé, le mouvement de la Vierge, élevant la main vers son divin Fils, pour dire : — Voilà votre Sauveur ! — prend, malgré la grossière exécution de cet ivoire, une teinte grandiose, où l'on ne voit plus aucune trace de douleur[2]. La

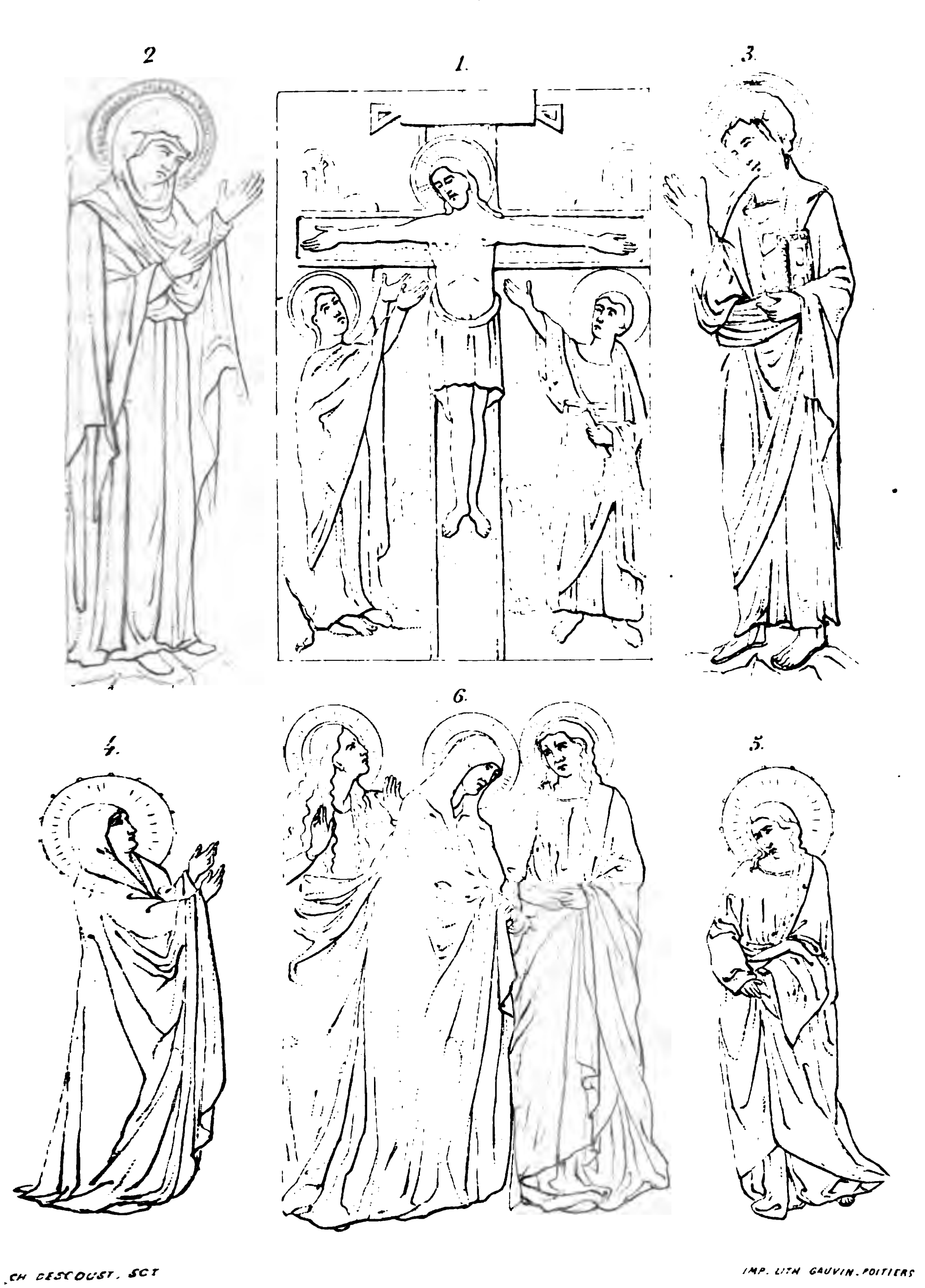
1. Labarte, *Arts industriels*, pl. LXXX.

2 Gori, *Thes. vet. dypt*, T. III, pl. XXII. Buonarotti, *Frammenti di Vetro*. Mozzoni, *Tavole della storia della Chiesa*.

douleur est là cependant; elle est exprimée chez saint Jean, et dans les figures allégoriques du Soleil et de la Lune, par le geste de la main appuyée contre la joue. Ce geste devint alors fort usité pour exprimer sommairement un pareil sentiment, et il n'est pas rare de le voir attribué à Marie elle-même; on l'observe, au XIe siècle, sur la porte de Saint-Paul-hors-les-Murs; au XIIIe, dans le vitrail de la Passion, à Bourges. Cependant, nous croyons pouvoir affirmer que jusqu'au XIIIe siècle, ce geste, bien qu'il n'exclue pas la fermeté dans le sentiment du sacrifice, était resté plus particulièrement propre à saint Jean : le caractère de la Mère de Dieu demeura plus absolument dans le sens de la force et de l'héroïsme. Nous ne connaissons aucun monument où il soit mieux marqué que dans la fresque du Xe ou XIe siècle, découverte à Saint-Clément de Rome (pl. XIII, fig. 1)[1]. Les deux mains de la très-sainte Mère, élancées vers son divin Fils, sont d'autant plus belles, qu'en disant: — Le voilà! — elles semblent dire aussi : — Je l'ai sacrifié et je l'offre pour vous. — Au contraire, la douleur exprimée ordinairement dans la figure de saint Jean disparaît ici, et l'on ne voit plus en lui que l'Apôtre qui montre la source du salut. Rien, cependant, n'exclut absolument ce tableau de la classe des compositions historiques, où nous voyons un peu plus tard l'impression de la douleur aller, au contraire, en Marie, jusqu'à la défaillance. Nous ne nous souvenons pas d'en avoir trouvé des exemples avant le XIIIe siècle, ayant jugé que le Portement de croix de l'église Saint-Étienne, à Bologne, publié par d'Agincourt, ne provenait même pas de sa première moitié. Nous serions porté à croire, d'ailleurs, que cette défaillance ou cette *pamoison* aurait été représentée dans la scène du Portement de croix, avant de l'être dans celle du Crucifiement. Quoi qu'il en soit, on l'observe au XIIIe siècle, dans le *Crucifiement* peint par Guntà de Pise, à Assise, et dans celui de Nicolas de Pise, sculpté sur la chaire du baptistère, dans cette dernière ville.

Ici revient la question de savoir si l'on peut admettre que la sainte Vierge se soit véritablement évanouie pendant le cours de la Passion. Nous avons dit (T. I, p. 216) que Benoît XIV, dans son traité des *Fêtes chrétiennes*, avant sa promotion au souverain pontificat, avait discuté cette question et l'avait résolue négativement, s'appuyant, entre autres autorités, sur le P. Carthagena, qui, en qualité de Maître du Sacré-Palais, avait ordonné de détruire toutes les images où l'on était tombé dans cette erreur. Mais l'usage établi n'en subsista pas moins, à tel point que, sous le règne même de ce grand Pape, jusque dans les missels sortis de l'imprimerie du

1. Nous rapprochons de cette composition, la sainte Vierge et saint Jean (fig. 2, 3) du triptyque grec de la Bibliothèque nationale, conçus dans un sentiment analogue, mais beaucoup moins accentué.



CH. DESCOUST. SCT

IMP. LITH GAUVIN. POITIERS

LA Ste VIERGE ET St JEAN AU PIED DE LA CROIX.

Vatican, destinés, par conséquent, à son usage personnel, on voit la sainte Vierge défaillante, soutenue par les saintes Femmes. D'un autre côté, nous avons vu que, d'après sainte Brigitte, la sainte Vierge aurait effectivement perdu connaissance, au moment où elle entendit le premier coup des marteaux qui clouaient sur la croix son Fils bien-aimé. Une église, dite *Spasmus Virginis*, et attribuée à sainte Hélène, avait été bâtie à Jérusalem, dans le lieu même où, selon la tradition, la sainte Vierge, rencontrant son divin Fils, aurait éprouvé une défaillance. En 1620, d'après L. Boucher, la moitié de cette église était encore sur pied [1]. « Ruinée déjà au temps de Quaresimius, dit M. de Voguë, elle « n'est plus reconnaissable [2]. » Quaresimius écrivait peu après Boucher, et Benoît XIV paraît tenir compte de son autorité en faveur de la tradition, contre laquelle on voit qu'il évite de porter des conclusions trop absolues. En effet, la tradition peut avoir un fondement sérieux, sans qu'il y ait eu perte de connaissance de la part de Marie. Comme Notre-Seigneur succomba sous le poids de sa croix, Marie, par assimilation à son divin Fils, aurait, un moment, senti ses membres fléchir, quoique son âme fût restée ferme. « Au pasmoison de la Vierge, dit Boucher, il « est certain que la douleur extrême qu'elle souffroit de voir son divin « Fils si ignominieusement conduit à la mort, a interdit aux vertus natu- « relles et sensitives leurs fonctions ordinaires, mais non pas aux facul- « tés raisonnables, car au plus profond de ce pasmoison, son âme sainte « a toujours eu son entendement porté à la cognoissance actuelle de son « Fils, sa volonté à son amour, et sa mémoire à sa souvenance [3]. »

C'est là l'équivalent des adoucissements apportés par Quaresimius au soutien de son opinion. *Id multis explicationibus emollit et mitigat*, dit Benoît XIV [4]. Tous les auteurs sont surtout d'accord pour ne rien admettre dans Marie, qui sente et la mère désespérée, et la femme qui se laisse aller à des convulsions nerveuses [5]; admettrait-on que Marie eût perdu connaissance, il faudrait que ce fût comme dans une sorte d'extase, selon l'expression de sainte Brigitte, et la chose ainsi présentée n'empêche nullement que, Notre-Seigneur étant élevé en croix, sa très-sainte Mère n'apparaisse debout près de lui dans un sentiment héroïque de participation à son sacrifice. On ne saurait justifier, dans aucun cas, les artistes du XIVe et du XVe siècle, d'avoir fait tomber Marie à la renverse, dans une attitude où disparaît

1. Boucher, *Bouquet sacré*, p. 241. Il dit que cette église se nommait, en arabe, *Kofeta el Adra*, ce qui avait la même signification.

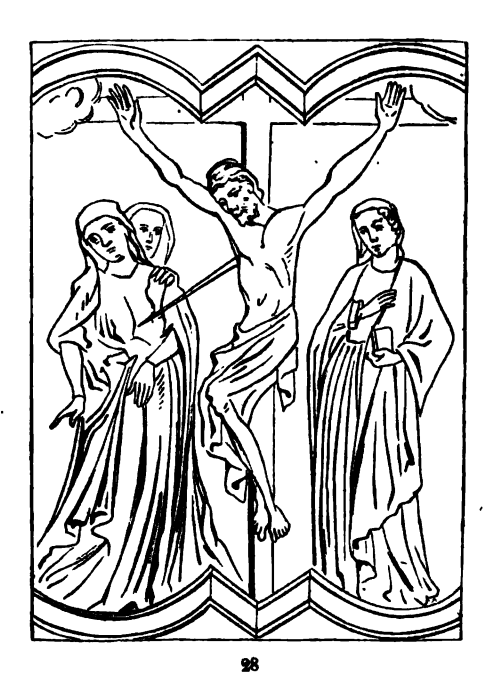
2. De Voguë, *Les Églises de la Terre-Sainte*, p. 303.

3. Boucher, *Bouquet sacré*, p. 240.

4. Benoît XIV, *De Festis*, *De festo dolorum*, § 7.

5. *Id.*, *id.*, § 8.

toute dignité; nous les excuserons si la défaillance est modérée, si Marie reste encore debout, soutenue par les saintes Femmes [1]; mais alors, encore, nous dissuaderions de les imiter. Il faut cependant tenir compte des intentions, qui étaient certainement d'atteindre au spectacle de la plus grande des douleurs, et non de soutenir aucune thèse sur une question



28

Marie percée par un glaive sorti du côté de Jésus. (Collection Sauvageot.)

de fait. Il est remarquable que Giotto et le Beato Angelico ont représenté la sainte Vierge en défaillance, précisément dans des compositions mystiques, comme celle de la Croix en arbre de *Santa Croce*, à Florence (T. II, pl. XIX), comme la peinture du chapitre de Saint-Marc, dans la même ville. Il s'en faut de beaucoup, d'ailleurs, que ni l'un ni l'autre se soit fait une règle, en toute circonstance, de la défaillance au pied de la croix. Dans le *Crucifiement* de l'*Arena*, à Padoue, le sentiment de la douleur l'emporte encore, il est vrai, et Marie s'affaisse légèrement sur elle-même, mais sans perdre connaissance, et de telle sorte qu'elle pour-

1. Nous en donnons un exemple emprunté à un ivoire en style du XIVe siècle, de la collection Sauvageot, au Louvre (nº 35, A). Il offre cette particularité singulière que, du sein du Sauveur, jaillit un glaive qui va percer le sein de Marie. Nous ne saurions en garantir l'authenticité.

rait facilement se passer de l'assistance que lui prêtent, ou plutôt que sont disposés à lui prêter, saint Jean et les saintes Femmes. C'est aussi, à peu près, la mesure observée par Thadée ou par Angiolo Gaddi, dans la sacristie de *Santa Croce*, à Florence (fig. 6). Giotto ne s'en tient pas là, dans le panneau de l'Académie, où l'on voit cette Vierge, à son tour, si noble et si belle, dans le sentiment de son sacrifice (fig. 4), dans le sentiment de l'efficacité de ce jaillissement que projette le côté ouvert de Jésus. Il n'y a pas là d'exaltation, comme dans la fresque de Saint-Clément, mais un dessin plus vrai, et une élévation plus naturelle. Ce n'est pas pourtant encore le chef-d'œuvre du genre : il nous est donné par cette Vierge du Beato Angelico, que nous avons mise sous les yeux de nos lecteurs, d'après une photographie prise sur l'original (T. III, pl. XI), tout en les avertissant que le graveur n'a pu, avec ses contours d'ailleurs si nobles et si purs, rendre tout ce qu'il y a de caractère et de délicatesse dans cette admirable tête. On y sent la mère; la femme est là, mais la grâce surmonte, sans les étouffer, toutes les affections de la nature. Ces affections se font moins sentir dans la Vierge du triptyque grec, de la Bibliothèque nationale, que nous reproduisons (fig 2) : par là même, l'expression, sans être plus élevée, n'est pas aussi pathétique; nous donnons cependant cette Vierge comme admirablement belle dans son genre. Dans le tableau du Beato Angelico et de même dans celui de Giotto (fig. 5), c'est encore au moyen de saint Jean que le peintre exprime tout ce que ce spectacle contient de douleur, et le Disciple bien-aimé, dans l'une et l'autre composition, en s'affaissant sous le poids qui oppresse son cœur, fait mieux sentir combien Marie est grande dans un pareil moment.

L'usage a généralement prévalu, même dans les compositions historiques, du moins dans celles qui ont un caractère sommaire, de placer symétriquement la sainte Vierge et saint Jean de chaque côté de la croix ; il est évident que, selon la réalité, il n'en pouvait être ainsi : saint Jean était certainement auprès de Marie, et tout le groupe des saintes Femmes auprès d'eux. Dans le *Crucifiement* du manuscrit syriaque, antérieur à tout usage établi, saint Jean accompagne celle qui va lui être donnée pour mère, et les saintes Femmes lui font pendant de l'autre côté. Mais à la même époque, la sainte Vierge et saint Jean ayant été placés, dans les bras des croix, de chaque côté du Crucifix, on voit comme sortir de sa source l'usage dont nous parlons. C'est un procédé iconographique dont nous soutenons la légitimité. Si le Beato Angelico ne s'en est pas servi dans le tableau auquel nous avons emprunté leurs figures[1], ni dans plu-

1. Dans le *Crucifiement* de la sacristie, à *Santa Croce* de Florence, saint Jean est de même à côté de la sainte Vierge, dans le groupe que nous publions (pl. XIII, fig. 6). Du côté opposé sont représentés saint François, saint Antoine de Padoue et saint Louis de Toulouse.

sieurs autres du couvent de Saint-Marc, ce n'est certainement pas qu'il en ait eu aucun scrupule, puisqu'il n'a pas craint d'y recourir ailleurs, mais parce que toutes ces compositions ayant quelque chose de mystique, il avait d'autres personnages à mettre en regard du groupe historique. Dans le tableau dont il s'agit, il a ainsi placé saint Dominique et saint Jérôme, méditant, debout, au pied de la croix. Quand on s'en tient aux personnages historiques, l'on n'en voit pas d'autres que l'on puisse opposer plus convenablement au groupe fidèle, composé de Marie, de saint Jean et des saintes Femmes, que le centurion et ses soldats. On peut, sans doute, y faire figurer les bourreaux, les pharisiens, les ennemis en général, mais on n'en trouvera guère d'exemples que dans des tableaux très-détaillés, lorsqu'on vise à imaginer les choses comme elles ont pu se passer. Nous trouvons bien plus d'élévation dans cet autre ordre de vérité, qui oppose aux anciens amis les nouveaux amis conquis sur le Calvaire. On en trouve un exemple au XIII[e] siècle, dans un tableau d'autel allemand, publié par M. Forster [1]; nous ne citons qu'avec réserve un ivoire du musée de Berlin, dont l'authenticité est douteuse [2]; mais s'il est falsifié, il donne lieu de croire, au moins, que le faussaire avait observé, ailleurs, le mode de composition que nous signalons.

Le *Crucifiement* de la chaire de Pise offre une composition analogue, à beaucoup d'égards, à celle de la peinture allemande; mais tandis que, dans celle-ci, comme sur l'ivoire de Berlin, le centurion n'est accompagné que de soldats unanimes pour acclamer le Fils de Dieu, dans le bas-relief de Pise, parmi ceux qui se trouvent derrière le chef qui donne un si loyal exemple, il y a d'autres personnages qui semblent, au contraire, faire un mouvement pour s'en aller : ce seraient donc les Juifs endurcis [3].

Plus anciennement, on reconnaît le centurion derrière saint Jean, sur la *Pala d'Oro* de Venise, sur l'antique porte latérale de la cathédrale de Pise, monuments du XI[e] et du XII[e] siècle. Dans les mosaïques de la cathédrale de Monreale, en Sicile, qui appartiennent au commencement du siècle suivant, partout il lève la main pour acclamer le divin Supplicié. Placé

1. *Mon. de la Peint. en Allem.*, T. II, p. 68. Ce tableau se trouve sur un autel abandonné, dans l'église de Sainte-Marie de la Prairie, à Soest, en Westphalie.

2. *Société d'Arundel*, VII[e] classe, n° 2. Sur cet ivoire, saint Jean se détourne vers la sainte Vierge, et lui prend la main pour exprimer qu'ils s'adoptent réciproquement. Si l'ivoire est faux, on pourrait croire que c'est une invention du faussaire, pour se donner un air d'originalité; mais on observe quelque chose de semblable, d'après des notes que nous a communiquées notre ami M. le commandeur Ch. Descemet, sur les ailes ou panneaux dont est flanqué un Crucifix du XIII[e] siècle, dans la galerie de Sienne.

3. *Annales archéol.*, T. XXVI.

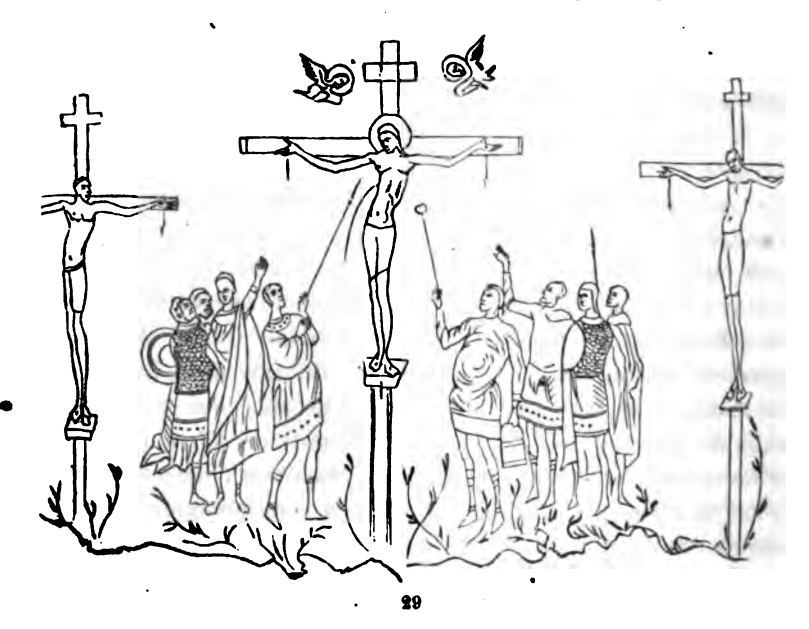
derrière saint Jean, il ne saurait donner l'idée d'aucun contraste. Mais l'ayant opposé, avec ses soldats, comme sur le tableau allemand, à la Mère de Jésus livrée à sa douleur, avec saint Jean et les saintes Femmes, il semble que l'on ait voulu montrer d'un côté la nature qui gémit, de l'autre la grâce qui triomphe à la mort du Sauveur. Dans le bas-relief de Pise, la douleur n'est exprimée que par le groupe de la sainte Vierge défaillante, et de deux des saintes Femmes qui la soutiennent. A côté d'elle, saint Jean et trois autres saintes Femmes lèvent les yeux, dans un sentiment d'admiration et de confiance, vers Notre-Seigneur expirant. Il était bien de chercher à rendre ce qu'il y a eu, à la fois, de douloureux et de vivifiant sur le Calvaire. Mais il est vicieux de prêter, à cet effet, à Marie, un rôle où disparaissent la dignité de son caractère et sa résignation sublime. Le peintre allemand du XIIIe siècle, lui ayant conservé l'usage de ses sens, est resté assez convenable sous ce rapport. Mais Nicolas de Pise est d'autant moins excusable de s'être écarté de ces conditions, qu'il faisait moins ressortir l'opposition dont nous parlons, dès lors qu'il ne cherchait pas à mettre en communauté de sentiment, d'une part tous ceux qui accompagnent Marie, de l'autre tous ceux qui accompagnent le centurion.

Au *Campo Santo* de Pise, dans le *Crucifiement* attribué soit à Buffalmaco, soit à Pierre d'Orvieto, le partage ne se fait pas symétriquement d'un côté à l'autre de la croix, comme à Soest, mais il est aussi complet. La douleur, et même la douleur excessive, s'étend à tous ceux qui étaient liés à Jésus par d'anciennes affections. La défaillance de la sainte Vierge est portée à ses dernières limites, les saintes Femmes grimacent de désolation : c'est là ce que nous critiquons vivement. Saint Jean conserve une certaine dignité au milieu des larmes que lui arrache un pareil spectacle : il peut passer. Mais ce qui est vraiment beau, c'est le centurion qui, placé seul en avant, dans la partie la plus en évidence du tableau, élève les yeux vers l'auteur du salut. Noble chevalier, la tête ceinte du nimbe octogone précédemment signalé [1], il se frappe la poitrine, et la pensée vivifiante qui domine dans la composition se résume principalement en Jésus et en lui, bien qu'elle s'étende aussi au bon larron, sur lequel nous reviendrons bientôt.

Dans la miniature de l'évangéliaire grec de la Bibliothèque nationale (n° 74), que nous publions, on ne voit plus que les soldats au pied de la croix, cette miniature leur étant uniquement réservée, à la suite de plu-

1. Dans la fresque de Giotto, à l'*Arena* de Padoue, il porte le nimbe circulaire plein. Mais, au lieu d'acclamer dans ce moment le Fils de Dieu, il porte son attention sur la robe sans couture que tirent au sort ses soldats.

sieurs autres où l'on s'est attaché à d'autres circonstances du drame accompli sur le Calvaire. Le porte-lance et le porte-éponge étant en



29

Les soldats au pied de la Croix. (Miniature d'un évangéliaire grec.)

avant, le centurion doit être le personnage placé derrière le premier, et dont la tête et le bras, en acclamant, s'élèvent au-dessus de tous les autres.

Nous ajouterons un mot sur saint Jean. Il est représenté, ordinairement, dans le sentiment de la douleur, alors même que la sainte Vierge le surmonte ; on aura cependant remarqué qu'il arrivait quelquefois le contraire : la chaire de Pise en offre un exemple. Il arrive aussi que, considérant en lui l'Apôtre et l'Évangéliste, destiné à répandre la connaissance et les fruits du mystère qui s'accomplit en ce moment, on lui met un livre à la main, au pied même de la croix. Cette observation s'applique notamment à ce *Crucifiement* peint dans le cimetière de Saint-Jules, vers le VIII[e] siècle, et publié par Bosio [1] ; à la fresque de Saint-Clément (pl. XIII, fig. 1), au triptyque de la Bibliothèque nationale (id., 3), à l'ivoire de la collection Sauvageot (p. 316). Dans deux *Descentes de Croix* sculptées au XII[e] siècle, l'une dans les grottes de l'Egsterstein, en Westphalie [2], l'autre à Foussais, dans la Vendée, que nous devons à notre ami,

1. Bosio, *Roma sott.*, p. 58.
2. Forster, *Mon. de la Sculpt. en Allemagne*, p. 44.

M. de Rochebrune, de pouvoir mettre sous les yeux de nos lecteurs (pl. XIV), avec autant de relief que d'exactitude; il paraîtrait qu'en outre on a voulu revêtir saint Jean d'un costume sacerdotal, et donner ainsi, par lui, l'idée de la perpétuité qui appartient au divin sacrifice.

VIII.

AUTRES PERSONNAGES HISTORIQUES DANS LE CRUCIFIEMENT.

Le centurion ayant été, dans un certain nombre de *Crucifiements*, mis plus qu'aucun autre personnage en rapport avec la sainte Vierge et saint Jean, nous avons été amené à nous occuper de lui dans la partie de cette étude que nous leur avons consacrée. Maintenant, reprenant la revue des autres acteurs qui ont réellement figuré dans le drame du Calvaire, les saintes Femmes se présentent comme tenant de plus près à la Mère du Sauveur; mais leur rôle étant subordonné, nous l'aurons suffisamment fait connaître par le peu de mots que nous en avons dit, et que nous en dirons encore en passant; nous ajouterons seulement quelque chose de plus relativement à celui de la Madeleine et à l'importance spéciale qui lui est accordée dans la plupart des *Crucifiements* modernes. On la voit communément prosternée au pied de la Croix, la presser dans ses bras. Le premier exemple que nous en connaissions a été donné au XIVe siècle par Giotto, à l'*Arena* de Padoue; au XVe, il a été imité, à Rome, par Masaccio, dans les fresques de Saint-Clément; chez nous, sur les toiles de Reims. Cette effusion affectueuse pour le divin Crucifié et l'instrument du salut avait été attribuée d'abord à saint François. On l'observe à Assise, dans le *Crucifiement* de Giuntà de Pise, et plusieurs autres qui l'ont suivi de près; dans le réfectoire de *Santa-Croce*, à Florence, au pied de la Croix en arbre réputée de Giotto (T. II, pl. XIX). Pleinement mystique quand il était rempli par le Séraphin d'Assise, ce rôle n'a pas perdu son caractère en passant au personnage historique de Madeleine; mais il lui doit quelque chose de mixte qui lui a valu d'être conservé, alors que l'art est entré dans une tout autre phase.

Au pied de la Croix, dans les compositions antérieures au XIIIe siècle, et encore à cette époque, on mettait habituellement la tête de mort, la figure d'Adam, ou endormi ou ressuscitant, ou bien encore — mais non pas peut-être aussi tardivement — l'homme et la femme régénérés, figures qui revenaient toutes à la pensée de l'humanité renouvelée. Il fallait cependant, pour recourir à ces figures symboliques, que la com-

position eût pris dans son ensemble une forte teinte de symbolisme et s'en fût tenue à des personnages historiques : les soldats tirant au sort la robe sans couture, comme dans le *Crucifiement* syriaque de Florence et sur l'un des reliquaires de Monza, sembleraient les mieux appropriés à cette situation, pendant la dernière période de l'antiquité chrétienne et la première du moyen âge.

Le rôle des soldats au pied de la Croix a été généralement pris en bonne part; ils le doivent à la conversion du centurion et à celle de celui d'entre eux qui perça de sa lance le côté du Sauveur. De celui-ci la sainte Écriture ne dit rien de plus ; mais il est de tradition que non-seulement il se fit chrétien, mais qu'il termina sa vie par le martyre, et sa légende est rapportée par Métaphraste au 15 mars. On lui donne le nom de Longin. Il pourrait se faire qu'il lui vînt de celui de la lance même (λόγχη)[1]; mais peu nous importe que le nom sous lequel il est connu soit son véritable nom ou un nom de circonstance, dès lors que le personnage est réel et bien déterminé. Métaphraste ne dit pas qu'il eût une faiblesse de la vue, dont il aurait été guéri au contact de l'eau et du sang qui jaillirent du sein de Notre-Seigneur. Mais cette particularité, qui joue son rôle dans l'iconographie chrétienne, est rapportée dans la *Légende dorée*. L'importance de Longin, dans l'art chrétien, tient beaucoup moins, d'ailleurs, à sa personne qu'à la signification de la blessure faite au côté du Sauveur, à ce sang et à cette eau qui en sortirent, et, par conséquent, à la lance qui fut l'instrument de ce coup mystérieux. Voilà pourquoi il a été si souvent représenté, tandis que le centurion l'a été moins fréquemment. Le besoin de condenser la composition a rarement permis de faire figurer ensemble ces deux personnages. Ceci, toutefois, se voit plus souvent à mesure que l'on avance dans les temps modernes.

Le porte-lance apparaît dans le plus ancien *Crucifiement*, celui du manuscrit syriaque, à Florence; dès lors il est nommé ΛΟΓΙΝΟC, et le porte-éponge lui est opposé. Le besoin d'un agencement symétrique, autant que la correspondance des idées exprimées par chacun d'eux, a fait qu'on les a peu représentés l'un sans l'autre. Il semble qu'on ait voulu dire, par leur opposition : Vous abreuvez le Sauveur de vinaigre, il vous donne son sang et une eau vivifiante. Longin porte un costume militaire, dans la miniature syriaque, à la différence de son compagnon; mais également au VIe siècle, sur l'un des reliquaires de Monza, au VIIIe sur la tablette en ivoire donnée par le duc lombard Ursus à la cathédrale de

1. Métaphraste le dit centurion lui-même, et paraît le confondre avec le centurion de l'Évangile. Tillemont s'est cru obligé de réfuter cette confusion : il est à croire que le porte-lance était officier sous les ordres du centurion, comme le représente Catherine Emmerich.

Cividale [1], au XIe dans les peintures de Saint-Urbain *alla Caffarella*, près de Rome, ils portent l'un et l'autre la tunique courte, qui convient à des soldats. Il en est de même sur le peigne de Saint-Héribert [2], — environ du même temps, d'après M. l'abbé Bock, — et où ils sont l'un et l'autre à genoux; sur les ivoires de Bamberg et de la Bibliothèque nationale et sur celui qui est connu par le plâtre de M. Carrand [3]. A Saint-Urbain, ils sont nommés l'un et l'autre : LONGIN..., CALPVRN... [4].

A partir du XIIIe siècle, le costume militaire continuant d'être l'attribut ordinaire de Longin, quoique non sans exception, il arrive bien plus souvent que le porte-éponge en est privé. Nous observons notamment cette différence dans le *Crucifiement* de Giuntà, à Assise; dans celui de la chapelle Saint-Sylvestre, près l'église des Quatre-Couronnés, à Rome, l'un et l'autre du XIIIe siècle et publiés par d'Agincourt [5]. Au contraire, à la même époque, dans la verrière de la Passion, à Bourges, ils sont

1. Mozzoni, *Tavole della storia della Chiesa*, p. 79, 89.

2. Bock, *Trésors de Cologne*, pl. XLIII.

3. *Mélanges d'Archéologie*, T. II, pl. IV, V, VII.

« Il n'est nullement douteux », dit le P. Cahier, « que celui qui perça le côté de Notre-« Seigneur, après sa mort, était un soldat, et partant Romain (ou du moins Gentil) ; mais ce « qui n'est pas moins constant, c'est que les écrivains ecclésiastiques sont à peu près una-« nimes à considérer ce soldat comme représentant les *nations* qui professèrent la divinité « de ce Supplicié méconnu jusqu'au bout et abreuvé d'opprobres par les enfants d'Abraham » (*Mél. d'Arch.*, T. II, p. 69). Nous souscrivons pleinement à ce jugement. Nous n'avons pas vu de monuments où le porte-lance ne soit représenté en bonne part, et nous avons remarqué précisément, sur les ivoires groupés par l'éminent commentateur des vitraux de Bourges, qu'on a exprimé entre lui et l'Église de grandes corrélations. Le porte-éponge est-il pris aussi complétement en mauvaise part, et a-t-il d'égales corrélations avec la Synagogue? l'a-t-on représenté communément comme le type des Juifs qui refusèrent de reconnaître le Sauveur? Nous ne le croyons pas. La plupart des monuments que nous allons décrire s'éloignent de cette pensée; mais qu'elle ait germé quelquefois, c'est ce dont on ne peut guère douter. Ainsi, sur l'ivoire du roi de Bavière, il est remarquable que le porte-éponge s'éloigne de Notre-Seigneur et se dirige vers la Synagogue (*Mél. d'Arch.*, T. II, pl. VIII). Dans la miniature d'un *Exultet* du IXe siècle, publié par M. Rosini, il passe derrière son épaule la perche à laquelle l'éponge est attachée, pour l'approcher de la bouche du Sauveur (Rosini, *Storia della Pitt. ital.*, T. II, p. 198), circonstance qu'on remarque aussi dans les peintures de Saint-Urbain *alla Caffarella* (d'Agincourt, *Peinture*, pl. XLII), et qu'il paraît difficile d'interpréter favorablement. Dans la miniature de l'*Exultet*, à l'inverse des exemples que nous citerons plus loin, le porte-éponge a une longue barbe, et le porte-lance est jeune et imberbe. A en juger d'après la gravure de d'Agincourt, il semblerait que, dans la peinture de Saint-Urbain, l'éponge, au lieu d'être attachée à une simple perche, repose sur une sorte d'instrument susceptible de s'allonger; mais, ayant voulu vérifier la chose sur l'original, nous n'avons vu qu'une ligne ondulée.

4. D'Agincourt, *Peinture*, pl. XCIV. Longin est encore désigné par son nom avec la qualification de saint, O A (l'A inscrit dans l'O), dans la partie inférieure de l'ivoire de Cortone (Xe siècle), publié par Gori, *Thes. vet. dypt.*, T. III, pl. XVIII.

5. D'Agincourt, *Peinture*, pl. CI, CII.

et de la même manière que, à l'époque des *Mystères*, on affublait d'un nom tous les personnages mis en scène.



31

Le porte-lance invoquant le Sauveur. (Ivoire du musée de Cluny.)

On remarquera que, jusqu'au XIIIe siècle, le porte-lance et le porte-éponge ont un rôle idéal, en rapport avec la signification la plus large du Crucifiement, signification à laquelle on s'attachait de préférence; que, plus tard, les souvenirs légendaires prennent plus de part dans leurs représentations, et que, à partir de la Renaissance, lorsque les symboles et les légendes tombaient à peu près également en discrédit, on a représenté beaucoup moins ces deux personnages, et beaucoup plus le centurion.

La Croix est le signe du salut pour les uns; elle met le sceau à la réprobation des autres. Parmi les circonstances du drame accompli sur le Calvaire, il n'en est pas de plus propre à exprimer cette double pensée, que le rôle des deux larrons; aussi les a-t-on représentés, sur les fioles de Monza, à droite et à gauche de la Croix et du Sauveur en personne, qui tour à tour surmonte l'instrument du salut et en tient la place, l'un dirigeant ses regards vers lui, l'autre tourné dans le sens contraire, avec une affectation manifeste (T. II, pl. XVII). On les retrouve dans la miniature du manuscrit syriaque ; les dispositions du bon larron y sont nettement indiquées par l'inclinaison de la tête; l'attitude du mauvais est celle de l'insensibilité.

Les larrons ne se revoient plus, ensuite, dans aucun des anciens *Crucifiements* qui nous sont connus. On comprend, en effet, qu'il n'y ait pas de place pour eux sur les Crucifix proprement dits; mais ils auraient pu en trouver une sur les reliquaires de Monza et dans la mosaïque de Jean VII, dont la description nous a été conservée, et où l'on sait qu'on leur avait préféré les figures du porte-lance et du porte-éponge, qui leur sont associées dans le manuscrit syriaque. Cette préférence n'est pas purement accidentelle, car elle se maintiendra pendant la période suivante. Nous ne les retrouvons, parmi les monuments que nous avons cités, qu'au XIe siècle, dans la peinture de Saint-Urbain *alla Caffarella;* au XIIe, sur le candélabre de Saint-Paul; au XIIIe, dans la miniature d'Herrade et dans les peintures de la chapelle Saint-Sylvestre, près l'église des Quatre-Couronnés, à Rome. A partir de cette époque, ils tendent de plus en plus à gagner du terrain sur le porte-lance et le porte-éponge, et ils finiront par leur être, à leur tour, hautement préférés.



32

Le bon Larron. (Vignette de T. Kerver.)



33

Le mauvais Larron. (Vignette de T. Kerver.)

Dans presque tous les monuments que nous venons de citer, à l'exception du manuscrit syriaque et du candélabre de Saint-Paul, et dans presque toutes leurs représentations jusqu'au XVIe siècle [1], ils donnent lieu à une observation curieuse : leurs bras, au lieu d'être étendus sur les branches de la croix, sont repliés et attachés par derrière. Nous en empruntons un exemple aux vignettes de Thielman Kerver. Les Juifs,

1. Les deux *Crucifiements* où le Beato Angelico les a fait figurer, dans la salle du chapitre, à Saint-Marc, et sur les panneaux de l'*Annunciata*, aussi bien que celui de Masaccio à Saint-Clément, font exception ; nous retrouvons, au contraire, les bras des larrons attachés derrière la croix, sur un tableau de l'un des Frank, que nous possédons, dans ceux de Mantegna et de Gaudenzio Ferrari, publiés par lady Eastlake.

en crucifiant le Sauveur entre deux larrons, avaient voulu l'assimiler à des malfaiteurs; les chrétiens semblent avoir voulu protester contre cette assimilation, en leur attribuant un mode différent de crucifiement. La miniature syriaque est d'un temps où la chose n'était pas encore passée en usage : cependant, sur les fioles contemporaines de Monza, bien que l'on ait évité d'attacher Notre-Seigneur à la Croix, on n'a pas voulu que, là où il étend les bras, pour rappeler qu'il y a été attaché, les larrons les étendissent aussi : on leur a attaché les mains derrière le dos (T. II, pl. XVII, fig. 5); et là où ils les étendent, Notre-Seigneur n'apparaît plus que triomphant au-dessus de sa Croix (fig. 3).

Le rôle des larrons acquérant de l'importance dans les *Crucifiements* du XIVe et du XVe siècle, pour exprimer plus vivement la justification de l'un et la réprobation de l'autre, nous avons vu que l'on avait fait volontiers intervenir les Anges pour recueillir l'âme du premier, et les démons pour s'emparer de celle du second. On se rappellera aussi que, sur la Croix en arbre, publiée par lady Eastlake, le bon larron, attaché à sa propre croix, figure en regard du centurion, au milieu des feuillages verdoyants, sur les branches de l'instrument de salut : cela pour exprimer les fruits du divin sacrifice. On se rappellera encore que, dans le tableau russe que nous avons décrit (T. I, p. 102), et où l'on n'a pas voulu représenter le Crucifiement, le bon larron apparaît avec sa croix, devenue un trophée, — entre les deux scènes combinées, publiées ci-après (pl. XVII), de la Descente aux limbes et de la Résurrection, — prêt à accompagner les âmes des justes qui vont, des limbes, dans le séjour de la béatitude. Nous retrouverons ce saint pénitent employé comme moyen de caractériser ce divin séjour.

IX.

DES PERSONNAGES D'UN CARACTÈRE SYMBOLIQUE OU MYSTIQUE DANS LE CRUCIFIEMENT.

Les Anges, témoins invisibles du divin sacrifice, ont été très-souvent appelés à y prendre un rôle dans les représentations de l'art. Les évangélistes qui nous transportent sur le Calvaire par leurs récits inspirés, et sont comme les canaux de Dieu pour nous dispenser les doctrines du salut, ont droit de figurer près de la Croix comme témoins du mystère qui s'y accomplit; quand ils y sont représentés, c'est ordinairement par leurs symboles; quelquefois ils le sont aussi en personne. Jésus, par sa mort.

a détruit l'empire de l'antique serpent : il est juste que cet ennemi vaincu puisse se voir au pied de l'instrument de sa défaite. La faute d'Adam a ici été réparée, l'humanité déchue est régénérée, la mort elle-même est vaincue, et le gage de la résurrection nous est donné. Que l'on exprime ces pensées au moyen d'une tête de mort au pied de la Croix, qu'on y représente Adam, l'homme et la femme, des morts qui ressuscitent : ce sont des tours de phrases qui reviennent à la même vérité. Le soleil et la lune au-dessus de la Croix peuvent dire le deuil de la nature, lorsque son Auteur, uni à la nature humaine, consentit à souffrir et à mourir ; ou bien ils diront que la nature reconnaît son Seigneur et son Maître dans Celui-là même qui repose sur la Croix. La terre et la mer, au-dessous d'elle, diront plutôt la rénovation du monde et l'extension universelle des bienfaits acquis au prix d'un pareil supplice. La Louve romaine, comme sur l'ivoire de Rambona, la figure allégorique qui représente probablement l'Empire romain sur les ivoires de la Bibliothèque nationale et de Bamberg, se rapportent, sous une autre forme, au même ordre d'idées. L'Église et la Synagogue jouent le rôle principal, au moyen âge, dans un bien plus grand nombre de *Crucifiements*, préférablement même quelquefois à la sainte Vierge et saint Jean. Leur signification a été bien définie : au pied de la Croix, l'Église est enfantée, la Synagogue expire. En rendant ces pensées en des termes plus adoucis, on dira que l'Église puise la vie à sa véritable source, et fonde, par son union avec le Sauveur, un empire qui n'aura pas de fin, tandis que la Synagogue s'en va, et avec elle tous ceux qui, à l'exemple des Juifs, se refusent au salut qui leur est offert.

Le rôle de tous ces personnages, ou fictifs ou fictivement représentés pour rendre des pensées éminemment vraies et très-bien déterminées, a été suffisamment défini dans les différentes parties de ces *Etudes* où ils se sont rencontrés, et il suffira ici de les rappeler.

Nous dirons seulement quelque chose de plus des Anges, parce que leur ministère étant aussi varié qu'étendu, il y a lieu de distinguer les différentes physionomies qu'il a pu prendre auprès de la Croix. Nous avons compté saint Michel et saint Gabriel, le premier surtout, parmi les personnages qui ont été représentés sur la Croix même, quand elle prend un caractère monumental; alors on considère les rapports tout spéciaux de ces deux Archanges avec le mystère de l'Incarnation, la personne même de Notre-Seigneur, le gouvernement et la protection de son Église. Dans les *Crucifiements* où le symbolisme domine, — et tels sont la plupart de ceux qui ont précédé le XIIIe siècle, — les deux Archanges reparaissent assez fréquemment, et toujours dans le sentiment d'une pensée large, avec un caractère grave et solennel. Ils sont désignés par leurs noms sur le dip-

tyque de Cividale, sur le triptyque de la Bibliothèque nationale, sur la plaque d'ivoire de Murano publiée par Gori. On leur adjoindrait facilement peut-être l'archange Raphaël, si ce n'était le besoin de symétrie : sur l'ivoire de Bamberg, où trois Anges planent en effet au-dessus de la Croix, il est probable qu'on a voulu l'adjoindre à saint Michel et à saint Gabriel.

Il entrait peu dans l'esprit de l'iconographie chrétienne, aux époques dont nous parlons, de multiplier le nombre des Anges dans la scène du Crucifiement; un autre ivoire de Bamberg, publié par M. Forster, en offrirait un exemple, s'il est vrai qu'il faille prendre pour des Anges les six têtes qui émergent de nuées, au sommet de la composition [1]. Nous n'en pourrions citer aucun autre qui soit antérieur au XIIIe siècle. Mais alors, dans le *Crucifiement* de Giuntà de Pise, ils abondent, et ils ont pris une physionomie toute nouvelle dans le sens du pathétique et de l'attendrissement : non-seulement ils gémissent, mais ils sont éplorés; ils recueillent le sang divin, non plus au point de vue de son efficacité réparatrice, mais par respect et par amour pour la Victime. Ce mode de représentation se retrouve dans les autres *Crucifiements* peints sur les murs de la basilique d'Assise, sur celui de Cavalini, en particulier, puis dans les *Crucifiements* de l'*Arena*, à Padoue, et du *Campo Santo*, à Pise. On peut dire de lui qu'il tient à la phase du naturalisme qui fut propre au XIVe siècle, et aussi à son mysticisme, mais plus au premier qu'au second. Il paraîtrait, au contraire, que l'effet des tendances plus douces que prirent à la fois le naturalisme et le mysticisme du XVe siècle, fut de réagir contre cette expression de la douleur la plus vive dans les Anges, non-seulement en les représentant dans un sentiment plus placide, mais en les représentant moins. Dans le *Crucifiement* de Masaccio, à Saint-Clément, on n'en voit qu'un seul, l'Ange gardien du bon larron, recueillant son âme. Le Beato Angelico n'a représenté aucun Ange dans ses *Crucifiements*, et il les fait figurer en groupe dans sa *Descente de Croix* de l'Académie à Florence, en leur imprimant une douleur d'autant plus profonde qu'elle s'épanche avec moins d'éclat. Cette douleur a, chez eux, le même caractère que dans ses Saints. Effectivement, en Italie, au XIIIe et au XIVe siècle, comme au XVe, de la part des mystiques comme des artistes les plus enclins au naturalisme, le trait commun est de prêter aux Anges, spécialement dans les scènes de la Passion, des sentiments humains, soit qu'on suppose ces sentiments tels qu'un pareil spectacle devrait les exciter dans le commun des fidèles, soit qu'on veuille les élever en nous au niveau des plus saints modèles.

1. Forster, *Mon. de la Sculpt. en Allemagne*, T. I, p. 52.

On peut dire aussi du Beato Angelico qu'il fait assister aux scènes de la Passion les Saints à la manière des Anges, et les Anges à la manière des Saints. Nous avons vu, dès le début de ces *Etudes* (T. I, pl. XIII), un exemple de Crucifiement mystique tel que l'entendait le vénérable peintre. Toutes les fois qu'il a représenté Jésus sur la Croix, il a fait ainsi intervenir des Saints, pour montrer par leur exemple quels sentiments d'amour et de componction devrait inspirer la pensée du Sauveur mourant pour nous. Le panneau de la *Vie de Notre-Seigneur* de l'*Annunciata* paraîtrait seul faire exception; mais il revient à la donnée habituelle, non-seulement au moyen du centurion et du porte-lance si pieusement agenouillés, mais encore de plusieurs des spectateurs qui, tout indéterminés qu'ils sont, rentrent parfaitement dans le caractère que l'artiste a coutume de donner à ses Saints.

Après le Beato Angelico, Francia a introduit dans le *Crucifiement* du Louvre (n° 318 *ter*), venu originairement de l'église Saint-Job[1], à Bologne, un élément de composition mystique assez remarquable. Il a étendu le saint homme Job lui-même au pied de la Croix, avec ces paroles : MAJORA. SUSTINUIT. IPSE. La première pensée de représenter Job dans cette circonstance est venue de l'église même qui lui était dédiée; mais, cette donnée admise, le peintre l'a généralisée. Job est ici l'image de tous ceux qui souffrent, invités à la patience, par le souvenir des souffrances bien plus grandes de Celui qui est attaché pour eux sur la croix.

A partir de l'époque où nous sommes parvenus, on chercha principalement le pathétique sur le Calvaire, et on le chercha par l'éclat des effets pittoresques; et tandis qu'on réussit à peindre ou à sculpter beaucoup de *Crucifix* isolés, avec un véritable succès, malgré les qualités qui leur manquent, on n'a fait aucune scène d'ensemble de *Crucifiement* qui puisse être comptée pour une œuvre capitale. L'idée et le sentiment y disparaissent facilement, noyés dans des compositions qui se posent avec trop de prétention comme rendant la réalité historique. Le *Crucifiement* moderne que nous rappellerons le plus volontiers s'est, par exception, écarté de ces données. Il est mystique autant qu'on pouvait l'être au XVIIe siècle[2]. Le Brun n'y a mis en scène que le Sauveur sur la Croix et les Anges. Le Christ souffrant, résigné, priant, est convenable dès lors; il a acquis même ainsi un certain degré d'élévation, quoiqu'il en manque dans son type, quoiqu'il ne soit pas aussi divin qu'il aurait

1. Nous avions cru qu'en Italie on ne voyait des églises dédiés à des Saints de l'Ancien Testament qu'à Venise : voici un exemple de l'extension de cet usage.

2. Galerie du Louvre, *École franç.*, n° 62.

pu l'être; les Anges, quoique leurs types soient un peu trop coquets, quoique un peu affectés dans leur douleur, montrent cependant qu'ils sentent véritablement; ils sentent comme savent le faire des natures élevées qui se possèdent; ils n'ont rien, par conséquent, de ce qu'on pourrait trouver de trop trivial dans quelques-uns de ceux que nous avons vu gémir au XIIIe ou au XIVe siècle : mais ils n'ont pas non plus la même intensité de sentiment : à plus forte raison sont-ils bien éloignés des Anges du Beato Angelico, qui, dans leur douce placidité, en ont bien davantage. Au total cependant, tenant compte du temps et de la bonne peinture, on dira que c'est un beau et bon tableau, devant lequel on se sent invité à méditer, à prier, — bien différent de tant d'autres qui vous distraient de la prière.

ETUDE XI.

SUITES DE LA PASSION.

I.

DESCENTE DE CROIX.

Jésus est mort sur la Croix ; mais on peut l'y représenter vivant : c'est par là qu'on a pu commencer, c'est toujours ce que l'on a fait le plus souvent. Aussitôt que l'on aborde le sujet de la *Descente de croix*, l'on se met nécessairement en présence de la mort subie par la céleste Victime ; c'est un sujet, de sa nature, tout de sentiment et de commisération, et c'est avec ce caractère qu'il apparaît aussitôt qu'il se rencontre dans les œuvres de l'art chrétien. Nous ne nous souvenons pas de l'avoir observé dans aucun monument antérieur au xe siècle, auquel paraissent appartenir les miniatures d'un manuscrit grec de la Bibliothèque de Florence. C'est l'opinion de Gori, d'accord avec leur caractère [1]. On retrouve la *Descente de croix*, au xie siècle, à Saint-Paul-hors-les-Murs, sur son antique porte de bronze et dans les peintures murales qui ornent une salle voisine de la basilique [2]. Nous croyons, en effet, que lady Eastlake s'est méprise, quand elle a reproduit cette peinture comme un exemple de *Mise en croix*. L'un des personnages tient un marteau, non pour enfoncer les clous, mais pour les retirer ; l'autre personnage, qui embrasse le corps sacré du Sauveur, dont un bras est déjà détaché de la Croix, et qui le soutient, ne devrait pas laisser de doute. Ce personnage se retrouve, avec le même rôle, dans une pose presque identique, dans les *Descentes de croix* des xe, xie, xiie et xiiie siècles, et l'on ne pourrait douter que ce ne soit Joseph d'Arimathie, quand même le *Guide de la peinture grecque*,

1. Gori, *Thes. vet. dypt.*, T. III, p. 105, pl. xii.
2. D'Agincourt, *Peinture*, pl. xcvi.

encore aujourd'hui, ne le désignerait pas nommément en ces termes : « Joseph d'Arimathie, au haut de l'échelle, tient le Christ embrassé par « le milieu du corps et le descend [1] ». Nous ajouterons qu'il n'est pas toujours monté dans une échelle, qu'il ne descend pas toujours le divin orps, mais que toujours il le tient embrassé.

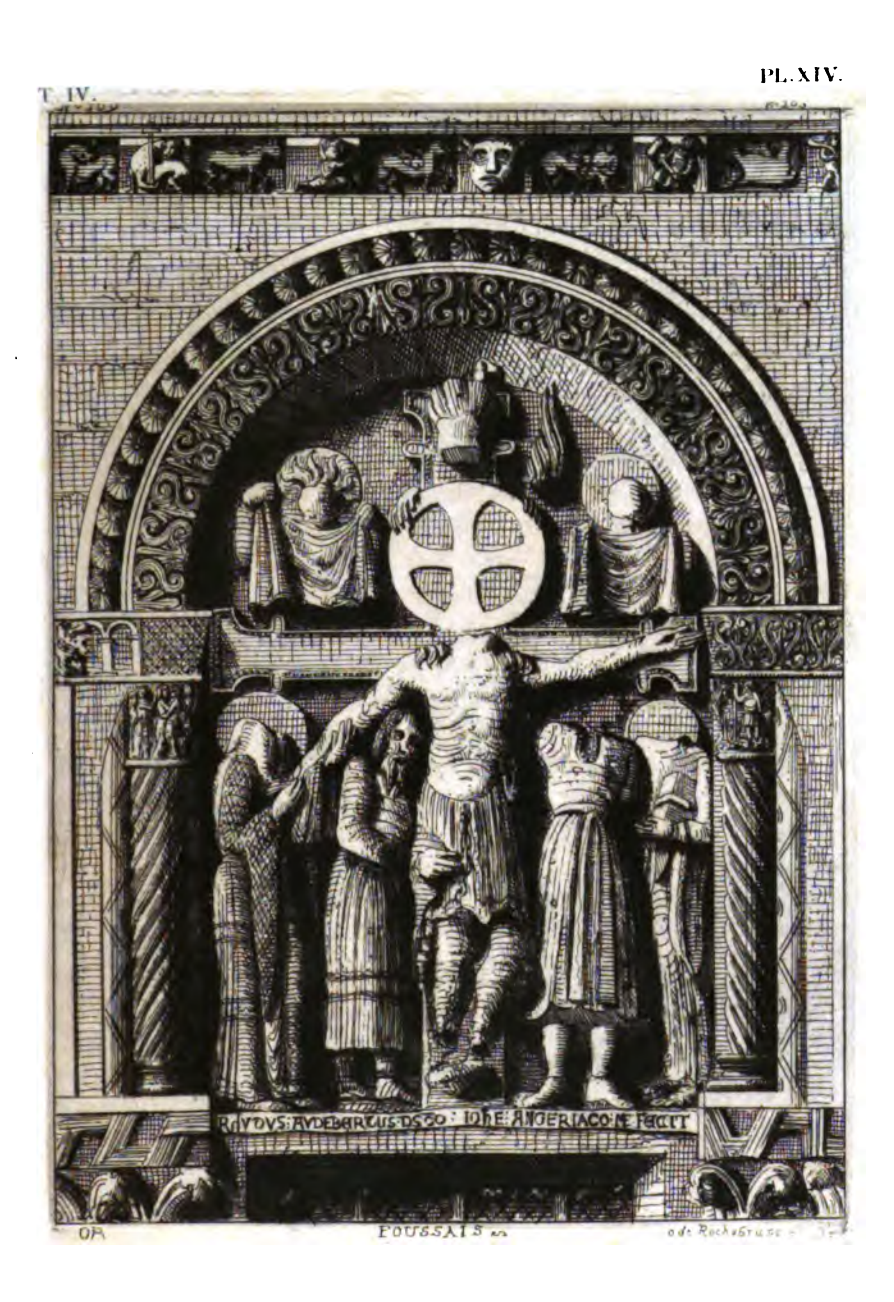
Il ne paraît pas aussi clair que Nicodème ait été tout d'abord associé à Joseph. Dans la miniature de Florence, sur la porte de bronze et dans la peinture de Saint-Paul, celui qui, vêtu d'habits courts, est employé, dans des positions variées, à détacher les clous, paraît devoir être pris pour un homme de service, bien plutôt que pour un prince de la Synagogue. Les autres personnages sont, dans le premier et le dernier de ces monuments, la sainte Vierge et saint Jean. Sur la porte de bronze, la première se reconnaît de même sans difficulté; mais on pourrait croire que l'autre personnage, qui s'incline pour baiser les pieds du Sauveur, représente la Madeleine. Tout bien considéré, nous adoptons un autre avis, et nous jugeons qu'il représente saint Jean encore. Il ne faut pas se laisser égarer par un usage qui n'est venu que deux ou trois siècles plus tard [2].

Les sentiments affectueux dominent dans cette scène, aussitôt qu'elle apparaît dans l'art chrétien ; ils se manifestent ordinairement, de la part de Marie, par le mouvement qu'elle fait pour saisir la main de son divin Fils et la presser contre ses lèvres, dès que l'un des bras du Sauveur est détaché de la Croix. La seule exception que nous connaissions jusqu'à la seconde moitié du moyen âge, est donnée par la peinture de Saint-Paul, où la sainte Vierge s'est maintenue dans l'attitude propre au *Crucifiement*, montrant Jésus pour témoigner qu'elle participe à son sacrifice, tandis que saint Jean fait le geste ordinaire de la douleur, la main posée contre sa joue. Cette composition possède aussi, dans un degré supérieur, un trait qui lui est commun avec les autres *Descentes de croix* des temps dont nous parlons. Elles conservent en grande partie la physionomie propre au Crucifiement lui-même : le soleil et la lune y dominent encore la scène, ou ce sont les deux Anges, sur la porte de Saint-Paul, par exemple. Dans les sculptures du portail de Foussais (Vendée) (pl. XIV) [3], le moine

1. *Guide de la Peinture*, p. 197.

2. A l'appui de notre interprétation, nous ferons observer que, dans les *Descentes de croix* peintes à Pérouse et sculptées à Lucques au XIIIe siècle, c'est saint Jean qui serre la main gauche du Sauveur, et non pas la Madeleine.

3. Nous invitons à étudier cette curieuse composition du XIIe siècle et d'auteur connu, dans tous ses détails, puisque M. de Rochebrune les a fait ressortir avec tant de relief. On remarquera ce grand nimbe crucifère, où la croix se dessine en entier, et qui, très-probablement, est soutenu par un Ange, circonstance qui n'avait pas été encore observée avant que M. de Rochebrune ne l'eût relevée. On remarquera le costume de la sainte



DESCENTE DE CROIX

IMP. BEILLET Q. DE LA TOURNELLE 38

Audebert, de l'abbaye de Saint-Jean-d'Angély, — qui en est l'auteur et l'a signée, — se bornant à livrer une main du Sauveur à sa Mère, à faire embrasser son corps par Joseph d'Arimathie, a laissé ainsi la Descente de croix en suspens, et personne ne s'occupe de détacher les autres membres.

La sainte Vierge, un peu plus tard, ne se contente plus de serrer la main du Sauveur : c'est sa face sacrée qu'elle embrasse et applique contre ses joues. Alors l'opération est plus avancée, et il faut que les deux bras au moins soient décloués. Alors aussi, l'autre main de Notre-Seigneur demeurant libre, quelquefois toutes les deux, saint Jean et les saintes Femmes peuvent s'en emparer.

Nous avons pu croire, d'après l'inspection des monuments, que Nicodème avait été omis dans les plus anciennes *Descentes de croix*. Il ne tarda pas à reprendre ses droits : l'on sentit qu'il était bien plus respectueux de lui confier le soin de détacher de la Croix les membres de Notre-Seigneur, et de le faire distinguer de telle sorte qu'on ne pût pas le confondre avec un manœuvre inconnu.

A Foussais, où personne ne s'occupe d'achever l'opération, on pourrait se demander si c'est lui ou le centurion qui est immobile à gauche de la Croix; nous résoudrions la question en sa faveur. Dans tous les cas, les sculptures allemandes de l'Egsterstein, en Westphalie, que nous avons précédemment comparées avec celles-ci, ne laissent aucune incertitude à cet égard. Nicodème, suspendu à la Croix, y contemple le corps inanimé du Sauveur, qu'il vient d'en détacher; et ce divin corps est entièrement soutenu par Joseph d'Arimathie, à l'exception de la tête, que la sainte Vierge saisit de ses deux mains.

Dans le vitrail de la Passion, à Bourges, Nicodème monte dans une échelle pour achever l'œuvre pieuse dont il s'est chargé. Dans les grossières peintures à fresque exécutées à Pérouse en 1230, et dans celles de Duccio, à Sienne [1], il décloue les pieds, conformément à ce qui est encore

Vierge : ses grandes manches, comme les portaient les dames lors de l'exécution de ce monument. On remarquera le livre porté par saint Jean ; les voiles que tiennent le soleil et la lune. Sur l'un des chapiteaux des colonnes qui encadrent cette scène, d'un côté on voit la Visitation, et par derrière un troisième personnage qui paraîtrait un Ange ; sur l'autre chapiteau, saint Michel terrasse le dragon. Dans la frise qui surmonte l'arc, on distingue, sur quatre modillons, d'abord l'Agneau triomphant ; puis un personnage qui étend les jambes par un mouvement très-énergique dont nous ne connaissons pas la signification ; en troisième lieu, une tête d'animal fantastique, et enfin un personnage chargé d'un marteau, qui représente probablement le sculpteur lui-même. Parmi les animaux sculptés dans les intervalles, il semblerait que l'on doit reconnaître le sagittaire ; mais les autres figures ne paraîtraient pas se rapporter aussi bien aux signes du zodiaque.

1. Ottley, *Florentine School*, pl. I ; Lady Eastlake, *Hist. of our Lord*, T. II, p. 216.

prescrit par le *Guide de la peinture grecque*[1]. Dans tous ces monuments, la similitude de costume entre Joseph d'Arimathie et Nicodème témoigne de la similitude de leur position sociale, et ne permet plus d'incertitude à l'égard de celui-ci. On les distingue de saint Jean, à leur âge indiqué par leurs barbes, tandis que l'apôtre bien-aimé est imberbe. Dans un bas-relief qui occupe le tympan de la cathédrale de Lucques, Nicolas de Pise, à qui on l'attribue, ou un de ses élèves, s'est affranchi des errements traditionnels propres aux artistes, pour se conformer de plus près au texte de saint Jean, qui, seul entre les évangélistes, parle de Nicodème et rapporte qu'il vint aussi participer à la sépulture de Jésus, apportant à cet effet des aromates[2]. En effet, sur ce monument, Nicodème est représenté à genoux, portant ses aromates, et contemplant avec une grande piété le corps inanimé du Sauveur[3]. Alors il a fallu de nouveau faire intervenir un autre personnage inconnu, un homme de service, sans doute, pour détacher les pieds. Joseph d'Arimathie remplit son office ordinaire, embrassant son dépôt sacré; mais, à son égard, l'artiste encore s'est affranchi de la pratique commune, en le représentant imberbe. On ne peut cependant le confondre avec saint Jean, qui, serrant contre sa joue le bras gauche de son Maître, fait pendant à la sainte Vierge, qui a saisi le bras droit avec la même tendresse.

Ce bas-relief nous donne le plus ancien exemple que nous connaissions d'un concours d'hommes allant, dans la *Descente de croix*, au delà de trois. A saint Jean, à Joseph d'Arimathie et à Nicodème, il faut ajouter l'arracheur de clous, puisqu'il est distinct ici de ce dernier, et on y voit en outre deux militaires, le centurion et Longin, sans aucun doute, qui contemplent pieusement le touchant spectacle dont ils sont les témoins. Le poids tout entier du corps saint n'en repose pas moins sur Joseph d'Arimathie, les artistes, jusqu'à présent, ne s'étant aucunement préoccupés des conditions de dynamique, qui pouvaient rendre la tâche supérieure à ses forces : il leur suffisait qu'elle ne le fût pas à son amour.

Quant aux saintes Femmes qui, avant le XIVe siècle, n'avaient pas paru dans cette scène, elles s'y multiplient beaucoup alors. Il y en a quatre dans la peinture de Pérouse, deux seulement à Lucques; mais on en retrouve jusqu'à cinq dans le tableau de Duccio. Madeleine compte sans doute toujours en première ligne parmi elles, mais on ne la reconnaît distinctement qu'au XIVe siècle, dans une *Descente de croix* de Puccio Capenna, à Assise[4].

1. *Manuel d'Iconographie chrétienne ; Guide de la Peinture*, p. 197.
2. *Venit autem et Nicodemus.... ferens mixturam myrrhæ et aloes.* (Joan., XIX, 39.)
3. Ottley, *Florentine School.*, pl. V.
4. *Idem*, pl. XXIII, église inférieure d'Assise.

L'ancien mode de composition s'est cependant maintenu jusque-là, en admettant qu'il était caractérisé par le mouvement de Joseph d'Arimathie embrassant le Sauveur par le milieu du corps, et celui de Marie lui saisissant le bras ou la tête avec tendresse, sans presque aucune préoccupation du travail matériellement nécessaire pour le descendre de la Croix. Il en est encore ainsi dans la vignette de Simon Vostre, inspirée par les anciennes miniatures ; et même, le dessinateur, commandé par une raison d'espace, fait agenouiller la sainte Vierge pour recueillir la main sans vie de son divin Fils. Mais c'est une exception au xve siècle. Dans les toiles de Reims, Joseph d'Arimathie et Nicodème accomplissent seuls, sans aucune aide, leur pieuse mission. Ils le font avec amour ; mais quoique, dans les positions qu'ils occupent, l'opération dépasse naturellement leurs forces, l'artiste a cependant tâché de rendre les mouvements qu'elle exige. La Croix, d'ailleurs, est trop haute pour que Marie puisse encore atteindre aucun de ces membres divins, privés de la vie qu'ils avaient reçue dans son sein. Nous allons voir que le Beato Angelico, dans sa *Descente de croix*, l'un des chefs-d'œuvre de l'art chrétien, s'est plus éloigné encore des anciennes compositions

II.

LA « DESCENTE DE CROIX » DU BEATO ANGELICO COMPARÉE A CELLE DE RUBENS.

Dans la *Descente de croix* du Beato Angelico, Marie s'est agenouillée, et l'on voit qu'elle l'a fait par un motif de recueillement. Rien n'est admirable comme l'excès de la douleur, dominée par la résignation, qu'excite en elle l'émouvant spectacle placé sous ses yeux, si ce n'est la figure inanimée de Jésus lui-même. Quel calme ! quelle sérénité dans la mort ! quelle flexibilité, quel suave abandon dans tous ces membres que la mort n'a pu raidir, et que le pieux artiste a eu le soin de ne pas déjeter, réussissant ainsi à conserver au divin corps une dignité surhumaine ! Et, cependant, Jésus est bien mort : c'est la paix du sommeil ; mais le souffle de la vie s'est retiré de là, et l'on comprend toutes les larmes versées autour de ces restes précieux, qui sont à lui, mais qui ne sont pas lui. Marie est entourée d'un groupe nombreux de saintes Femmes ; on en compte jusqu'à huit, y compris Madeleine, qui baise les pieds naguère arrosés de ses larmes. Toutes les autres s'occupent plus directement de la Mère : excellente manière aussi de témoigner que le Fils tient la plus grande place dans leur cœur. Elles servent principalement, par leur attendrissement et leurs larmes, à faire comprendre l'intensité des sentiments de Marie. Telle d'entre elles pleure plus abondamment qu'elle-même, mais nulle ne l'égale ni en douleur, ni

en recueillement; nulle surtout n'est autant qu'elle imbue de l'esprit de sacrifice. Les disciples aussi ont été fort multipliés dans ce tableau. Joseph d'Arimathie et Nicodème s'y font reconnaître à leurs nimbes, mais non plus par le rôle qui leur était précédemment assigné : le premier ne tient plus le divin corps embrassé, le second n'est plus chargé d'arracher les clous. Deux personnages sans nimbe, d'un âge et d'une position sociale analogues à la leur, leur prêtent l'appui de leurs bras pour descendre le fardeau sacré. Saint Jean s'est avancé, comme pour leur venir en aide; mais son esprit, distrait par l'affliction, est comme à la recherche de l'ami qu'il a perdu, et son secours est nul pour eux. Dans ce groupe d'hommes, on admire la même gradation de sentiments que dans celui des femmes. Toutes leurs impressions sont vives; en les comparant, néanmoins, on reconnaît qu'elles deviennent de plus en plus profondes. Les regards attendris des deux disciples innommés se cherchent et se rencontrent; les yeux de Nicodème et de Joseph d'Arimathie, plus pensifs, plus graves, plus émus, s'évitent pour mieux se recueillir : ils se comprennent trop bien pour avoir besoin de se rien dire, mais l'on voit que, s'ils se rencontraient, ils se contiendraient encore. Chez saint Jean, le vase est si plein, qu'au moindre contact, à la moindre émotion, il déborderait; le Disciple bien-aimé a la force de retenir ses larmes. mais ses yeux en sont pleins. Le peintre, dans la partie gauche de sa composition, a formé un autre groupe de personnages, réputés spectateurs de la scène dont nous venons de décrire les acteurs. Selon l'habitude propre à son génie mystique, il y fait intervenir des Saints d'un autre âge, avec la double pensée de les honorer et de les donner pour modèle des sentiments que le sujet doit inspirer. Ici, ce sont saint Cosme et saint Damien qui figurent en tête du groupe : l'un, à genoux, se frappe la poitrine; l'autre tient la couronne d'épines et les clous, comme s'il s'en était emparé aussitôt que ces cruels instruments avaient fini de remplir leur sanglant office. Chacun de nous peut s'en emparer de même par la pensée. Le Saint proposé ainsi à notre imitation est ravissant d'émotion : en montrant les clous ensanglantés à l'un de ceux qui l'entourent, il semble que la main lui tremble !...

Lady Eastlake énumère, décrit et critique un grand nombre de *Descentes de croix*, peintes, dessinées et gravées par Luca Signorelli, Michel-Ange, Raphaël, le Sodoma, Daniel de Volterre, Rembrandt. Dans ce genre de composition, Michel-Ange se montre moins chrétien que jamais; Raphaël n'est au niveau de lui-même que par la beauté de ses formes : nous ne parlons pas du tableau de la galerie Borghèse, qui porte le nom de *Descente de croix*, mais qui est un Portement au tombeau. Pour ne pas dépasser notre mesure d'extension, nous ne nous occuperons plus

que d'une seule *Descente de croix*, la plus célèbre de toutes, car il a fallu le mouvement archéologique soulevé de notre temps en faveur de l'art chrétien, pour que celle du Beato Angelico fût connue et appréciée comme elle le mérite. En regard du chef-d'œuvre du peintre des âmes, nous mettons le chef-d'œuvre de celui de tous les grands maîtres, peut-être, qui a peint la matière avec le plus de couleur, de vigueur et de vie. Mais, nous l'avons déjà fait remarquer, Rubens, dans sa *Descente de croix* précisément, s'est modéré et adouci d'une manière singulière; au point que si l'on se contente de rapprocher les dessins, — la couleur du fougueux Flamand écraserait trop les teintes tendres du pacifique frère Jean, — la composition du premier, sans atteindre celle du second, pourra paraître, à côté d'elle, n'être pas dépourvue de prix. Nous n'avons pas vu le grand tableau de la cathédrale, à Anvers : il était en réparation quand nous sommes passé dans cette ville; mais Rubens en a laissé un double, de moyenne dimension, qui orne le musée, et nous donnerions tout ce que nous connaissons d'ailleurs du puissant artiste pour un semblable joyau.

Le charme de cette grande œuvre repose où il doit reposer : dans la figure du Christ et dans l'harmonie d'un ensemble de personnages demeurés, quant à leur type, leurs mouvements et leur attitude, dans des conditions de retenue qui ne blessent nullement l'impression destinée à devenir principale. Jésus est digne, serein et beau dans la mort; son type n'a rien de cette exagération de force que Rubens trop souvent lui a donnée; la pose de son corps, sans être allongée avec la noblesse que lui conserve, par ce moyen, le Beato Angelico, n'est que médiocrement déjetée, et l'allongement des bras est plus sensible que le ramassement des jambes La douleur de la sainte Vierge manque d'intensité, comparée aux effusions pénétrantes qui sortaient de l'âme du saint religieux; mais elle est sentie encore, vraie, noble, sans abattement, sans convulsions. L'artiste a dû, en la peignant, se souvenir de quelque grande dame qu'il aura vue aux prises avec de très-fortes émotions, et montrant qu'elle a pris l'habitude de se posséder. Marie s'approche pour saisir le bras de son Fils, et va l'embrasser, c'est-à-dire qu'elle est donnée comme prête à faire ce qu'elle fait réellement dans les plus anciennes *Descentes de croix.* Cette différence tourne au profit de la vie et du mouvement, mais elle est moins favorable à l'intensité des sentiments. Cinq hommes, de même que dans le tableau du Beato Angelico, sont employés à descendre le corps du Sauveur. On distingue facilement, parmi eux, Joseph d'Arimathie et Nicodème à la richesse de leurs vêtements, saint Jean à son âge ; les deux autres, à demi nus, ne sont que des subalternes; mais ils sont si respectueux, que leur concours ne nuit pas au recueillement général.

A considérer, cependant, chaque personnage en particulier, — Joseph d'Arimathie, Nicodème, saint Jean lui-même, — on voit que le succès de l'opération matérielle repose trop sur eux pour qu'elle ne soit pas, dans ce moment, leur préoccupation la plus directe. On dirait que les sentiments pieux dont ils sont remplis, sont là, mais sur le second plan. Les moins réussis de tous les acteurs de cette scène sont les deux saintes Femmes, nous allions dire les deux Madeleines, à genoux au pied de la Croix. En effet, elles sont l'une et l'autre conçues d'après le type qui, tout au plus, pourrait convenir à la pécheresse repentante : l'une et l'autre la tête nue, les cheveux pendants, quoique peignés avec un apprêt qui s'éloigne, d'une autre manière, de la vérité. Le fait est que la seconde femme, dans cette situation et avec son type, est une superfétation, utile, c'est possible, à l'agencement pittoresque, mais à ce point de vue seulement. On distingue facilement, d'ailleurs, la vraie Madeleine de sa doublure, parce qu'elle saisit les pieds qu'elle seule est admise à baiser. L'éclat de son costume, riche avec une affectation de négligé, la place qu'elle occupe dans le groupe, sont habilement calculés pour obtenir ces effets de couleur et de clair-obscur que le grand maître flamand a portés jusqu'à la magie.

Somme toute, sous les rapports les plus essentiels, ce tableau ne s'élève pas au-dessus de la convenance; mais, par l'effet de cette condition même, bien remplie, et grâce à l'habileté de la mise en scène, il laisse l'âme du chrétien en voie d'atteindre ce que le sujet renferme véritablement en soi, sans lui interposer d'obstacle, après l'avoir attiré par le charme d'une composition bien entendue et d'un coloris vif et harmonieux.

Demandera-t-on comment, l'examinant en détail, nous avons été amené cependant à des critiques, que n'annonçait pas notre appréciation générale? C'est que, par la comparaison de cette *Descente de croix* avec celle du Beato Angelico, on remarque entre l'une et l'autre, cette différence qui se retrouve, selon les époques, à des degrés divers, entre les œuvres d'un art plus chrétien par l'esprit qui l'inspirait, et celles où, plus exercés, l'œil et la main de l'artiste ont acquis cette supériorité dont les modernes se font gloire. Là, les défauts sont à la surface, et plus on pénètre au cœur de l'œuvre, plus on les oublie, sous l'impression croissante des idées et des sentiments qu'elle renferme; ici, les beautés sont plutôt extérieures, et encore que le peintre s'élève quelquefois au-dessus de son temps et de lui-même, la vue satisfaite, la pensée s'aperçoit qu'elle n'est pas appelée à s'élever beaucoup au-dessus du terre à terre de ses observations journalières.

III.

LA LAMENTATION.

Parmi les sujets qui se présentent entre le moment où le Sauveur fut descendu de la Croix et celui où sa sépulture fut consommée, on distingue trois catégories plus spécialement distinctes, qui reviennent à ces trois circonstances : la remise du corps de Jésus à sa très-sainte Mère, et la scène de douleur et de sentiment qui est réputée se passer alors, avant que l'on ne procède directement aux préparatifs de l'Ensevelissement; ces préparatifs eux-mêmes, l'Embaumement surtout; enfin la Mise au tombeau.

A la première catégorie reviennent beaucoup de tableaux et de sculptures compris en Italie sous le nom général de *Pietà*. Nous avons dû nous occuper précèdemment des *Pietà*, comme nous l'avons fait des Crucifix. en tant qu'elles représentent Jésus mort, avec un caractère de généralité qui revient ainsi aux conditions d'un portrait plutôt qu'à aucune circonstance de fait, quoique les faits puissent être rappelés. Maintenant nous avons à considérer les mêmes mystères, dans le fait même de leur accomplissement.

La scène d'attendrissement qui est réputée se passer après que Notre-Seigneur fut descendu de la Croix, a été considérée comme si bien distincte de la *Descente de croix* proprement dite, bien qu'on les ait souvent aussi confondues sous ce nom, que, dans l'église de Saint-François, à Pérouse, — dans les peintures grecques du XIIIe siècle dont nous avons parlé—, on en a fait le sujet de deux tableaux successifs[1]. De même, à Assise, la *Lamentation*, — c'est ainsi que nous nommerons cette scène d'attendrissement, eu égard au caractère qui lui fut donné alors, et afin d'éviter toute confusion [2], — a été représentée près du tombeau de saint François, également pendant le cours du XIIIe siècle, d'abord par les peintres réputés les maîtres de Cimabue, puis par Cimabue lui-même. Cette coïncidence prouve

1. Ottley, *Florentine School*, pl. I, IV, IX.

2. Ce nom lui est donné dans le *Guide de la Peinture*, p.198. Il est curieux de rapprocher les prescriptions données dans ce livre, à ce sujet, des compositions que nous décrivons. Voici ces prescriptions : « Une grande pierre carrée. Dessus, un linceul déployé, sur lequel est étendu « nu le corps du Christ. La sainte Vierge, agenouillée, se penche sur lui et lui embrasse la « figure ; Joseph (d'Arimathie) lui baise les pieds ; Nicodème, appuyé sur l'échelle, regarde « le Christ. Auprès de la sainte Vierge est Marie-Madeleine, les bras déployés vers le ciel, et « tout en pleurs ; les autres femmes, qui portent des aromates, s'arrachent les cheveux .. »

une fois de plus le rapport qui existe entre la phase d'ascétisme dont saint François est le type par excellence, et le développement que prend, dans le cycle iconographique de la Passion, la phase des tendres affections et des émotions douloureuses. D'Agincourt a publié une *Lamentation* fort analogue, prise dans un manuscrit grec du Vatican, qu'il estime être du XIIe siècle [1] ; rien ne prouve que la miniature ne soit pas du XIIIe, et nous ne pouvons nous en prévaloir pour faire remonter au delà de celui-ci un pareil genre de composition. Le corps du Sauveur y repose sur un linceul étendu sur le sol. Dans les peintures grecques de Pérouse et d'Assise, « une grande pierre carrée », comme le demande encore le *Guide* moderne de la peinture grecque, est posée là pour recevoir le corps sacré. Elle l'a reçu en effet, sans intermédiaire, à Assise, tandis que la sainte Vierge, à côté, tombe en complète défaillance. A Pérouse, elle est assise sur la pierre même, pour appuyer sur ses genoux les restes inanimés de son Fils. Cimabue la représente de même, mais en supprimant la pierre et la faisant asseoir sur le sol. Il en est de même de Giotto, à l'*Arena* de Padoue, et d'une *Predella* de Lorenzetti, à Sienne, que nous reproduisons d'après un calque pris sur l'original par notre ami. M. Ch. Descemet (pl. XV). Dans tous ceux de ces tableaux qui sont antérieurs au XIIIe siècle, figurent, avec la sainte Vierge, saint Jean et les saintes Femmes, Joseph d'Arimathie et Nicodème, c'est-à-dire les mêmes acteurs que dans les *Descentes de croix* du même temps, sans addition d'autres personnages. Ce n'est guère également qu'au XIVe siècle qu'on les voit se multiplier, comme dans les tableaux de Giotto et de Lorenzetti. Le premier même n'a fait qu'adjoindre aux trois Marie, désignées par leurs nimbes, un groupe nombreux d'autres femmes fidèles. Lorenzetti a donné pour compagnons à Joseph d'Arimathie et à Nicodème deux autres personnages, sur la désignation desquels il n'a pas voulu laisser d'incertitude, ayant inscrit leurs noms à tous les quatre dans leurs nimbes : SANTVS JOSEP ABI, saint Joseph d'Arimathie ; SANTVS NICODEMVS, saint Nicodème ; SANTVS LAZARVS, saint Lazare ; SANTVS MASSIMVS, saint Maxime [2]. Parmi les femmes qui participent à cette scène dramatique, il en est deux

1. D'Agincourt, *Peinture*, pl. LVII, fig. 5.

2. Dans tous les autres tableaux de la *Lamentation* que nous venons de citer, sans exception, Joseph d'Arimathie et Nicodème sont nimbés d'un nimbe circulaire ; ils le sont aussi de même dans la *Descente de croix* de Pérouse, dans celle de Puccio Capanna, dans celle du Beato Angelico. Nous ne connaissons pas d'autre exemple où le nimbe polygonal leur ait été attribué, que celui du tableau du Louvre dont nous avons parlé, T. II, p. 34. Duccio, dans sa *Descente de croix*, n'a nimbé que l'un de ces deux saints personnages. Dans la *Lamentation* grecque d'Assise, l'un des deux ne se voit plus, par suite des dégradations de la peinture.

LAMENTATION,

(Ambrogio Lorenzetti).

qui portent aussi leurs noms inscrits dans leurs nimbes : SANTA MARIA MA, sainte Marie-Madeleine ; SANTA MARTA, sainte Marthe ; c'est-à-dire que le peintre a voulu, dans ce tableau où ni la sainte Vierge, ni saint Jean, ni deux autres saintes Femmes ne portent d'inscription dans leurs nimbes, honorer spécialement la sainte société de disciples qui, émigrés de la Palestine comme en famille, vinrent évangéliser la Provence. Alors Lazare et saint Maximin d'Aix, associés ensemble par les liens de l'apostolat, sont réputés avoir eu aussi des liens sociaux avec Joseph d'Arimathie et Nicodème, les uns et les autres, à la différence des Apôtres, étant riches et d'un rang élevé.

Nicodème, dans ce tableau, se fait remarquer par une grande urne richement ornée; Joseph d'Arimathie, par le suaire dont il est chargé. La nature de leur concours à chacun est ainsi heureusement indiquée, conformément au texte évangélique. Le peintre ne mérite pas d'être également imité, quand il a fait de toutes les saintes Femmes autant de Madeleines échevelées : telles sont Marthe, qui baise la main du Sauveur, tandis que sa sœur lui baise les pieds, et deux autres qui lèvent leurs mains au ciel ; l'une d'elles le fait avec un accent désespéré. Trois autres femmes sont voilées et plus paisibles dans leur douleur : aussi elles ne sont pas nimbées, comme si, en pareille circonstance, dans les idées de l'école, la plus grande sainteté avait dû se manifester par le plus grand éclat dans l'affliction.

Dans la *Lamentation* de Lorenzetti, l'espace étroit propre à une *Predella* n'a pas permis de faire figurer des Anges; on les voit dans presque toutes les autres compositions sur le même sujet, que nous venons de rappeler, et toujours ils se montrent désolés. C'est dans la peinture de Pérouse que se trouve cet Ange qui, levant les bras au ciel par un mouvement qui lui voile la face, est vraiment plein de pathétique. Tout semble perdu, et cette mort, si Dieu ne leur en avait révélé le secret, aurait dû, selon l'idée de l'artiste, renverser même les esprits angéliques. Mais patience ! cette impression ne dure qu'un instant ; car déjà le Sauveur est descendu dans les limbes, et il a brisé les portes de l'enfer. Nous n'en sommes pas encore venu au moment de parler spécialement de ce sujet, par lequel nous verrons que, bien plus anciennement, on s'était hâté d'exprimer son triomphe dans la mort même ; nous remarquons seulement qu'il suit immédiatement la représentation du sujet de la *Lamentation*, dans le manuscrit du Vatican, qui paraîtrait en offrir le plus ancien exemple.

Quoi qu'il en soit, nous considérons les éclats de douleur dans toutes les scènes de la Passion, et spécialement dans celle de la *Lamentation*, comme un défaut ; ce défaut avait été croissant du XIIe au XIVe siècle ; il disparut, à peu près, au contraire, au XVe siècle, dans l'école mystique ;

mais quelques artistes naturalistes reprirent alors le thème des *Lamentations* considérées dans l'ordre des faits, avec une exagération dans l'expression de la douleur qui dépasse tout ce que nous avions vu encore. Tel est surtout le bas-relief en bronze dont Donatello a orné la chaire de l'église de Saint-Laurent, à Florence. Lady Eastlake en a détaché une femme qui, dans son désespoir, ressemble, dit-elle, à une furie; et cependant plusieurs de ses compagnes sont encore plus exagérées [1]. L'artiste, du moins, a eu la conscience de ne pas leur attribuer le nimbe, tandis qu'il le donne à la sainte Vierge, à saint Jean et à deux autres saintes Femmes, dont l'affliction est plus voisine de la sérénité chrétienne. Il a donc agi, sous ce rapport, à l'inverse d'Ambrogio Lorenzetti, et nous le disons à sa décharge.

Tout au contraire, chez nous, dans sa scène historique, l'auteur des vignettes de Simon Vostre a donné le caractère d'une piété calme et méditative à la scène placée entre la Descente de croix et la Mise au tombeau. Le corps sacré repose sur les genoux de Marie; saint Jean s'en approche d'un côté avec recueillement; la Madeleine, de l'autre, est voilée comme il lui convient après sa conversion, et se fait reconnaître à son vase de parfum. Une autre sainte Femme, Joseph d'Arimathie et la vue de la Croix complètent la composition Le Beato Angelico, en peignant la scène correspondante, est demeuré dans les termes d'une douce piété, soit dans le panneau de l'Académie, soit dans la cellule de saint Marc, à Florence. Il y a d'ailleurs cette différence entre les deux compositions, que la première n'offre que des personnages historiques, tandis que la présence de saint Dominique, substitué à Joseph d'Arimathie et à Nicodème [2]. donne un ton plus mystique à la seconde.

Si l'on veut, sur ce sujet, s'attacher à l'œuvre d'un grand maître dont le mérite réponde à la convenance de la composition, le tableau du Pérugin et celui de Fra Bartholomeo, dans la galerie Pitti, à Florence, ont droit d'être cités préférablement à tous autres. Il faut l'entendre dans ce sens que, supérieurs comme peinture, ils se maintiennent, sous le rapport de la pensée et du sentiment, dans une moyenne satisfaisante parmi les œuvres sérieusement pieuses. Le sentiment est plus profond dans le tableau du Pérugin : les figures de Joseph d'Arimathie, d'une sainte Femme et d'un Apôtre, que nous avons données (T. I, pl. XXIII), d'après un dessin original, permettraient d'en juger. On en jugera mieux encore par la figure de la sainte Vierge elle-même (pl. XVI), soutenant le bras de son divin Fils, que nous empruntons maintenant à un autre

1. Ottley, *Florentine School.*, pl. XXXIX.
2. Ici encore ils sont nimbés.



Pl. 16

dessin également original. Il serait difficile de trouver un autre exemple d'une si grande douleur soutenue avec autant de dignité[1], à moins qu'on n'ait recours au Beato Angelico. Le tableau de Fra Bartholomeo ne vous émouvera peut-être pas aussi fortement, mais il ne laissera personne à froid. Le corps de Notre-Seigneur, à moitié étendu, entre saint Jean qui le soulève, et la Madeleine qui lui baise les pieds, s'il ne porte pas, d'un côté, assez de traces de ce qu'il a souffert, de l'autre, s'il n'a pas dans la mort cette majesté pénétrante à laquelle s'élève le Beato Angelico, et dont s'éloigne peu le Pérugin, est encore digne et suave; et la sainte Vierge qui s'approche pour l'embrasser, pâle, défaite sans être abattue, est vraiment belle dans sa douleur profonde; saint Jean, la Madeleine sont convenables dans leur rôle, sans le remplir avec beaucoup de profondeur.

Les artistes du moyen âge, sous l'influence du naturalisme de leur temps, avaient exagéré la douleur, pour la rendre plus pathétique. A la fin du XVIe siècle et au XVIIe, beaucoup de scènes de douleur près du corps inanimé de Jésus descendu de la Croix, se ressentent de la sensibilité raffinée, nous dirions même de l'afféterie que nous avons observée dans la branche de l'imagerie chrétienne, qui était alors encore dominée par des idées pieuses. Lady Eastlake critique avec raison ces Anges, ces saintes Femmes, ces saint Jean, qui s'attachent avec mignardise aux plaies de Notre-Seigneur, aux clous qui les ont faites, qui essayent sur leurs doigts le piquant des épines, et surtout ces douleurs tout humaines où la résignation n'a même aucune part; ces Vierges éplorées qui lèvent leurs bras au ciel, non pour offrir leur sacrifice, mais pour demander compte à Dieu du sacrifice qui leur est imposé. Les plus grands maîtres qui donnaient dans ces écarts, étaient tout imbus du naturalisme régnant dans les hautes régions artistiques. Lorsqu'ils voulaient, cependant, pour entrer dans leur sujet, faire de l'art chrétien, ils prenaient ce sujet sous la forme où il coulait près d'eux, dans des courants de l'art devenus inférieurs. D'un autre côté, voulaient-ils imiter la nature, ils exprimaient la douleur telle qu'ils étaient en position de l'observer. Tombant alors dans un autre excès, il leur est arrivé de faire de l'horrible, quand il eût fallu du touchant; et c'est dans cette voie que les peintres modernes ont trouvé la source de leurs plus grands égarements. Les déviations de l'ascétisme artis-

1. Nous avions précédemment annoncé que nous donnerions cette figure comme exemple d'une élévation de type, que le Pérugin n'a jamais donnée à ses Vierges, hors du sentiment de la douleur. On peut en juger par ce fragment même, où la femme qui soutient la tête de Notre-Seigneur, outre qu'on pourrait la critiquer au point de vue de son rôle, offre à peu près le type dont nous faisons remarquer l'infériorité, en tant qu'attribué ailleurs à Marie.

tique n'ont pas eu d'aussi graves conséquences ; ce sont des abus provenant d'une bonne source : la légitimité de toutes ces formes de l'amour relativement à Notre-Seigneur Jésus-Christ; mais il y faut du goût et de la mesure : car, dans ce monde, les meilleures choses sont parsemées d'écueils.

IV.

L'EMBAUMEMENT.

La scène de l'*Embaumement*, fort usitée au XIIIe siècle et au XIVe, n'est pas sortie d'un caractère de gravité qu'on ne trouve pas toujours, nous nous en sommes maintes fois convaincu, dans les œuvres de la même époque. Ces compositions sont à peu près toutes identiques. Telles nous les avons observées dans le vitrail de la *Passion*, à Bourges, dans la *Vierge ouvrante*, au Louvre, sur la chape de Saint-Louis de Toulouse, publiée par M. Rostan. Elle se retrouve sur beaucoup d'ivoires, parmi lesquels nous citerons deux diptyques, l'un de la collection de M. de l'Escalopier, moulé par la Société d'Arundel et publié par les *Annales archéologiques;* l'autre, du musée du Vatican et publié par Gori [1]. Elles peuvent être considérées comme une variété de la Mise au tombeau, dont elles tiennent la place, dans les séries dont elles font partie, immédiatement entre la Descente de croix et la Résurrection.

L'embaumement s'accomplit sur une pierre quadrangulaire; le Sauveur est étendu sur un suaire et soutenu par deux personnages, excepté sur le vitrail de Bourges, où, faute d'espace, un seul remplit cet office. Ce personnage est évidemment Joseph d'Arimathie, et son compagnon, un de ses amis, innommé, ou Lazare, si l'on veut, comme dans la scène des *Lamentations* de Lorenzetti. Ce n'est pas Nicodème, car ce dernier est au milieu, opérant lui-même l'embaumement [2]. Son vase d'aromates à la main, il oint dans ce moment la plaie du côté. La répétition identique de la même donnée, sur les divers monuments que nous rapprochons, témoigne d'une idée réfléchie. L'embaumement est un préservatif contre la corruption et la destruction du corps ; il est corrélatif à la Résurrection. Il faut conserver le corps, comme l'on conserve, en le quittant, un vêtement que l'on doit reprendre. Qu'importe

1. *Vitraux de Bourges*, pl. V. *Annales arch.*, T. XXV, p. 165, 297. Rostan, *Chape de saint Louis, évêque de Toulouse*, pl. IX ; Gori, *Thes. vet. dypt.*, T. III, pl. XXXVIII.

2. Sur l'ivoire de Gori, outre ces trois personnages, on voit une femme, qui doit être la sainte Vierge.

rait sa dissolution, s'il ne devait pas revivre ? Il est vrai que, dissous et réduit en poussière, il n'en revivra pas moins. Il est vrai que le corps de Notre-Seigneur, destiné à ressusciter aussitôt que la terre aura parachevé un tour complet sur son axe journalier, n'avait besoin d'aucun baume aromatique pour résister à la corruption. Mais ce que Dieu fait par sa toute-puissance, il aime à nous le voir faire, selon nos moyens, pour y coopérer avec lui. Tout l'ordre de ce monde repose sur cette vérité; et telle est l'importance, par rapport à nous, de la valeur des signes, qu'il a voulu se servir des Sacrements, c'est-à-dire de signes sensibles, pour en faire les canaux de ses grâces et les moyens nécessaires du salut. Arrosé de ce nard d'un grand prix, que Madeleine avait répandu sur sa tête, Jésus, loin d'admettre que ce fût en pure perte, et qu'il y eût rien d'exagéré dans la prodigalité comme dans l'honneur dont il était l'objet, avait fait taire les murmures de Judas, et il ajouta que cet acte serait loué pendant toute la durée des siècles. Il l'avait accepté comme un prélude de l'embaumement de son corps.

En embaumant le corps du Sauveur, on coopérait, en quelque sorte, aux dispositions divines en vertu desquelles le Saint ne devait pas voir la corruption. Et les disciples, spécialement et providentiellement appelés à lui rendre les derniers devoirs, quand ils auraient eu dès lors l'intelligence des paroles dont il s'était servi pour annoncer sa Résurrection, n'auraient pas dû suspendre leurs pieux desseins et répandre moins d'aromates sur ses plaies sacrées. Livré mort entre leurs mains, n'avaient-ils pas acquis le droit de traiter son divin corps comme les corps les plus respectés, le droit de sanctifier, à leur éternel honneur, un usage recommandable, et tout un genre de richesses incapable de recevoir une meilleure application ?

Il semblerait, d'après ces considérations, que les chrétiens auraient eu tort de ne pas suivre l'exemple des Juifs, et de cesser d'embaumer les corps; mais on peut dire qu'ils le font, car l'Extrême-Onction n'est-elle pas une sorte d'embaumement spirituel? Elle est donnée au malade encore vivant, mais en vue de la mort, afin de lui aider à bien mourir. Si elle contribue à lui rendre la santé, c'est afin de lui donner du temps pour mieux mourir; et toujours elle doit lui profiter pour l'attente paisible de la résurrection.

Matériellement, l'embaumement le plus parfait, quant au but essentiel qu'il se propose, n'est qu'un signe, puisque le corps n'en demeure pas moins, par lui-même, un instrument brisé, incapable de servir, naturellement incapable d'être réparé. Mais c'est un signe plein de signification. Embaumer le corps de Notre-Seigneur, c'était dire qu'il ressusciterait. On le pouvait dire sans y penser, mais enfin c'était le dire! Et nous

serions bien trompé si les auteurs de ces tableaux ne se le proposaient pas, et même s'ils n'avaient pas l'intention d'exprimer qu'il ressusciterait bientôt, faisant allusion à cette parole même du psaume cité par saint Pierre : *Quoniam non derelinques animam meam in inferno, nec dabis Sanctum tuum videre corruptionem.* Parce que vous ne laisserez pas mon âme dans l'enfer, et vous ne permettrez point que votre Saint éprouve la corruption [1]. »

Les substances balsamiques propres à la conservation des corps sont bonnes aussi pour cicatriser les plaies. Moralement, l'amour est un baume beaucoup plus précieux et qui conserve mieux qu'aucun aromate. Ces pensées nous disent pourquoi Nicodème fait sur la plaie du côté sa pieuse onction. Que de mystères dans cette plaie! Guérie, elle devait rester ouverte comme un témoignage de la Résurrection, mais assurément aussi comme un gage d'amour. Nous savons comment, dans l'ascétisme aussi bien que dans l'art, les considérations propres à maintenir le niveau de la foi avaient pris, pendant bien des siècles, le pas sur les excitations à la sensibilité affectueuse, et comment cette prépondérance se maintient encore au moyen âge dans un grand nombre de monuments, alors que la tendance opposée avait déjà pris le dessus dans beaucoup d'autres. Quand on s'exprimait ainsi, la foi était-elle prônée au détriment de l'amour? aimait-on moins? Bien loin de là; seulement les considérations propres à exciter l'amour étaient plus mâles, et les formes employées pour l'exprimer étaient plus graves. Que l'on observe, à ce point de vue, avec un sentiment de foi, la composition dont nous parlons; que l'on fixe son attention sur cet arome répandu précisément dans la région du cœur, sur la plaie qui exprime le mieux l'amour du Fils de Dieu pour nous, et l'on se sentira touché d'autant plus profondément que ce ton de gravité porte à la méditation.

L'embaumement et l'ensevelissement, chez les Juifs, se faisaient de telle sorte que le corps tout entier était serré par des bandelettes, qui servaient à tenir les aromates. On voit, dans l'Évangile, que Lazare dans son tombeau était ainsi enveloppé de toutes parts, puisque Notre-Seigneur, après l'avoir ressuscité, commanda qu'on le débarrassât de ces entraves. Ordinairement, en conséquence, dans l'antiquité chrétienne, on l'a représenté sous la figure d'une sorte de momie. En effet, le mode d'ensevelissement avait de l'analogie avec celui des Égyptiens, bien que les Juifs ne portassent pas aussi loin les préparations propres à conserver les corps : elles n'avaient pu empêcher celui de Lazare de répandre, au bout de peu de jours, l'odeur fétide que l'on craignait en ouvrant son tombeau. L'em-

1. Ps. XV. *Act. Apost.*, XI, 27.

baumement était certainement pratiqué à des degrés très-divers, mais l'on ne peut douter que les riches disciples de Jésus qui prirent soin de lui rendre ce devoir, ne l'aient fait avec un soin proportionné à la vénération qu'ils avaient pour lui. Dans cette opération, la tête même était enveloppée d'un suaire particulier, et l'on s'explique ainsi que le voile vénéré à Saint-Pierre du Vatican, comme portant l'empreinte de la face de Notre-Seigneur, miraculeusement imprimée sur un tissu, ait été, suivant les temps, considéré comme ayant été d'abord à l'usage de la sainte Femme qui lui aurait essuyé le visage, sur le chemin du Calvaire, ou comme ayant servi à envelopper la tête du Sauveur dans son ensevelissement, la sainte Femme, connue sous le nom de Véronique, n'ayant été alors que la première dépositaire de cette touchante relique.

La première version est plus vraisemblable que la seconde, et surtout plus facile à accorder avec l'ensemble des traditions; mais celle-ci implique l'idée d'un certain souvenir de l'empreinte qui aurait été faite aussi sur le suaire du tombeau. Dans tous les cas. si l'on suivait à la lettre les probabilités historiques, il faudrait que Notre-Seigneur, dans la Mise au tombeau, non-seulenent ne fût pas représenté le corps nu, mais encore que sa tête fût couverte. Ferons-nous un grief d'avoir agi autrement ? Pas du tout. On doit aimer à représenter la figure de Jésus, et à peindre dans ses traits, en toute circonstance où l'on le met en scène, mort ou vivant, la pensée caractéristique du sujet.

V.

LA MISE AU TOMBEAU.

Dans les plus anciennes *Mises au tombeau*, le corps de Notre-Seigneur est enveloppé de son suaire, mais il a la figure découverte. Tel le représente une antique tablette en ivoire, observée à Pesaro par Zaccaria, qui l'a publiée [1]. Nous l'estimons d'époque carlovingienne et antérieure au XIe siècle, auquel on l'attribue. Dans une peinture murale de l'église de S. Angelo *in Formis* (royaume de Naples), qui paraît à peu près de cette dernière époque, non-seulement le corps du Sauveur est drapé dans son suaire. mais ce suaire est, en outre, serré avec des bandelettes [2].

Telle était alors la simplicité du dessin, sinon son incorrection, que l'on perdait peu à tenir le corps de Notre-Seigneur ainsi enveloppé.

1. Zaccaria, *Excursus litterarii per Italiam*, pl. II, p. 5. Gori, *Thes. vet. dypt.*, T. III, pl. XIV.

2. *History of our Lord*, T. II, p. 243.

Aujourd'hui, ce serait apporter des entraves exagérées aux compositions artistiques, que de leur interdire un mode de représentation, conventionnel il est vrai, mais passé en usage depuis longtemps, et auquel est dû l'un des chefs-d'œuvre de Raphaël les plus capables de satisfaire le goût et la piété. L'on permettra de laisser, jusqu'au tombeau, le corps du Sauveur dans l'état de dépouillement où il avait été mis pour être attaché à la Croix. Il faut savoir, cependant, que la nudité était un état d'ignominie; que ses disciples durent s'empresser de le faire cesser aussitôt qu'ils furent en possession du corps de leur Maître. Le peintre s'associe donc à leur respect, il entre plus avant dans la vérité, et, par cela même, dans la poésie de la situation, en recouvrant ces chairs sacrées aussitôt qu'il lui est permis de le faire. Pour tout arranger, on peut distinguer le *Portement au tombeau* de la *Mise au tombeau*. Quand la sépulture va être consommée, il est mieux à tous égards que le corps soit enveloppé de son suaire, sans admettre qu'on soit jamais obligé de voiler aussi le divin visage et de serrer le corps de bandelettes, de manière à offrir un aspect peu agréable à la vue.

Quelque parti qu'il prenne, l'artiste a toujours besoin d'une certaine liberté d'allures. Nous parlions du *Portement au tombeau* de la galerie Borghèse, plus connu sous le nom de *Descente de croix*, qui ne lui convient que dans un sens plus large; la beauté supérieure de ce tableau réside dans la figure du Christ, non-seulement dans son visage et dans la douce majesté qu'il respire, mais encore dans la disposition de son corps : tant de souplesse, tant de paix dans la mort ne se peut concevoir sans une intervention surnaturelle et une vertu divine. Ce corps est de l'école de celui du Beato Angelico, dans sa *Descente de croix*. Ce genre de beauté n'aurait pas été possible, si les membres du Sauveur n'étaient demeurés nus. Néanmoins, il faut bien le reconnaître, Raphaël, quand il peignit ce tableau, encore tout embaumé de la suavité ombrienne, était déjà, à beaucoup d'égards, largement entré dans les voies du naturalisme, et il n'en est pas plus vrai pour cela. Il n'est pas vrai que le corps de Notre-Seigneur ait été porté, à grande force de bras, à une longue distance du Calvaire, que l'on aperçoit sur un plan éloigné; il n'est pas vrai, ou du moins il est contraire aux vraisemblances, comme à toutes les traditions de l'art, que Joseph d'Arimathie et Nicodème se soient entièrement déchargés du soin de porter le Sauveur, sur des personnages inconnus, que l'artiste a pu faire beaux de formes et de force, sans se justifier de notre critique. Là, Joseph d'Arimathie et saint Jean, reconnaissables au nimbe qui manque aux porteurs, sont simples spectateurs, et Nicodème manque. Nous n'admettons pas surtout, — dans cette circonstance moins que dans toute autre, — que la sainte Vierge s'éva-

nouisse, et que Madeleine tienne sa place, saisissant le bras de son divin Maître et comme prête à l'embrasser, au lieu d'être dans son rôle, à ses pieds. Nous ne voulons pourtant pas diminuer, par des critiques de détail, l'admiration que doit inspirer ce beau tableau; nous ne voulons rien perdre de l'arome qui nous revient en songeant à ce qu'il nous a fait éprouver la première fois que nous l'avons contemplé. Mais nous remplirions insuffisamment notre tâche, si, sous l'empire de son prestige, nous ne mettions en garde contre ce qu'on doit éviter d'en imiter.

La composition indiquée par le *Guide de la Peinture grecque*, pour la *Mise au tombeau*, est, au contraire, irréprochable quant à la convenance des combinaisons proposées en ces termes : « Une montagne, et dedans « un tombeau de pierre; Nicodème y apporte le corps du Christ « enseveli, il le soutient par la tête. Hors du tombeau, la sainte Vierge « serre le corps entre ses bras, et le couvre de baisers. Joseph supporte « les genoux, et Jean, se courbant un peu, tient les pieds. Les femmes « qui apportent la myrrhe, pleurent. La croix paraît derrière la mon- « tagne. »

Les éléments principaux de cette composition se retrouvent dans trois *Mises au tombeau* françaises du XIVe et du XVe siècle, si l'on se contente de ce fait, que le divin corps est porté par Joseph d'Arimathie et reçoit, à ce moment suprême, les derniers adieux de la sainte Vierge. Nous voulons parler de l'une des scènes groupées sur le panneau d'autel de Charles V, publié dans les *Annales archéologiques*, et de la composition analogue qui figure sur les tapisseries de Reims et dans les vignettes de Simon Vostre[1]. Mais elles s'éloignent des indications du *Guide* grec en deux points où il s'est conformé à la réalité des faits : l'ensevelissement du corps sacré dans son suaire — nos artistes se sont contentés de l'étendre sur ce suaire développé — et la disposition du saint Sépulcre, qu'ils ont représenté sous la forme d'un sarcophage quadrangulaire; tandis que le *Guide*, dans son exposé sommaire, s'est conformé à l'idée d'une grotte creusée dans la roche vive, au sein de laquelle se trouve, dans une niche, la tablette de pierre sur laquelle fut déposé le corps de Jésus. Telle était effectivement la disposition du saint Sépulcre. Généralement, on n'en a pas tenu compte, jugeant qu'il était suffisant au but proposé, de donner l'idée d'un tombeau, quelle que fût sa forme. Le *Guide* grec lui-même y tient si peu,

1. *Ann. arch.*, T. XXV, p. 159, 167. Sur ce monument, le dernier embrassement de la sainte Vierge est traité, comme dans quelques-unes des *Lamentations* précédentes, avec un pathétique qui va à l'exagération et altère la dignité du caractère de la Mère, nonobstant son type élevé; la vignette de Simon Vostre, au contraire, est conçue dans un sentiment de résignation et de paix.

qu'après avoir paru se conformer à la réalité historique dans la *Mise au tombeau*, il s'en éloigne immédiatement dans l'article qui suit, où ce tombeau, qui devrait être le même gardé par les soldats, est dit de marbre, scellé de quatre sceaux [1].

Dans l'art chrétien primitif, comme on ne voulait pas séparer l'idée de victoire des représentations soit de la Croix, soit du saint Sépulcre, on donnait à celui-ci des formes plus ou moins monumentales, propres à rappeler les édifices dont il avait été recouvert après le triomphe du christianisme. Et, précisément, la plus ancienne *Mise au tombeau* que nous ayons pu citer, celle de Pesaro, représente deux coupoles très-distinctes, l'une et l'autre supportées par de riches colonnes superposées. La coupole inférieure, enclavée dans un massif de rochers, constitue le saint Sépulcre proprement dit; la coupole supérieure rappelle la rotonde monumentale qui le recouvrait à une grande hauteur [2]. La petite coupole recouvre la table de pierre creusée dans le roc, où Joseph d'Arimathie et Nicodème, seuls acteurs dans ce tableau, vont déposer le corps de Notre-Seigneur. Ils ont seulement pour témoins deux saintes Femmes à genoux, dans l'espace demeuré vide entre les deux coupoles, et deux Anges venus du ciel, chez qui rien ne fait encore pressentir la désolation attribuée plus tard à ces esprits célestes. Un palmier, à quelque distance, pourrait bien avoir été mis là avec intention, pour entretenir l'idée de la résurrection prochaine.

Tout à l'inverse de cet ivoire, dont le travail grossier est si fortement racheté par l'élévation des pensées, nous porterons nos observations sur un tableau de la galerie du Vatican, qui doit une grande notoriété à la place qu'il occupe dans une collection riche et peu nombreuse : nous voulons parler de la *Mise au tombeau* de Michel-Ange de Caravage. Elle est une de celles où l'on a tenté de rappeler la disposition véritable du lieu. La scène se passe à l'entrée d'une caverne. L'artiste en a profité pour produire cet effet de clair-obscur et de raccourci sur lequel repose toute l'admiration qu'il a pu jamais exciter. C'est d'ailleurs un groupe vivant et plein de relief; la douleur aussi s'y montre avec une certaine vérité; mais comme elle est vulgaire! Et où saisir quoi que ce soit qui vous rappelle ce que sera bientôt ce tombeau? Il ne devrait jamais se rouvrir, qu'il n'y aurait pas lieu de peindre les choses autrement!

Non, ce n'est pas ainsi que doit les entendre le chrétien; il est dans l'ordre qu'il pleure ceux que la mort sépare de lui : la mort est une douloureuse absence. D'ailleurs, c'est la foi qui dit : au revoir, et la foi ne

1. *Guide de la Peinture*, p. 199.
2. Voguë, *Églises de la Terre-Sainte*.

défend pas à la nature de souffrir ; mais elle apprend à ne pas se désoler, comme ceux qui n'ont pas d'espérance. Tous les sentiments que le chrétien peut laisser pénétrer dans son cœur sur le tombeau des siens, les disciples du Sauveur, et principalement sa très-sainte Mère, les durent éprouver au plus haut degré, lorsqu'ils virent jusqu'aux restes de Jésus leur échapper pour dormir dans la tombe. Mais qu'elles sont chrétiennes, ces compositions où la pensée de la résurrection ne se sépare pas de celle du tombeau ! Tel est le grand tableau de Thadée Gaddi, à l'Académie de Florence. Au-dessus de la scène déchirante des derniers adieux sur la tombe, scène représentée avec grand concours de personnages, tous dans la douleur, le peintre a montré le Sauveur, comme déjà ressuscité, dans une auréole lumineuse ; et deux Anges, à côté de lui, portent la croix, la couronne d'épines et la lance : ces instruments de supplice n'étant plus que des trophées de victoire.

Raphaël, s'il eût voulu rendre une pareille idée, aurait fait en sorte que quelqu'un des personnages de la scène inférieure, — la sainte Vierge peut-être ? — parût participer à la scène supérieure Où le peintre du XIV[e] siècle n'a su que graduer l'impression commune, avec convenance, force et modération, l'artiste qui avait si bien le génie des expressions délicates aurait lancé vers le ciel un de ces regards que provoque précisément l'excès de la douleur, mais de la douleur chrétienne et résignée. Elle fuyait la terre, et se fuyait en quelque sorte elle-même, ne pouvant plus se supporter. Mais à peine l'âme s'est-elle élevée ainsi vers les hauteurs célestes, qu'elle aperçoit ce qu'elle ne voyait pas, qu'elle l'entrevoit du moins. Et tandis que les membres inférieurs, sur lesquels continue de régner la nature, sont encore tendus par un émoi douloureux, le visage, baigné de larmes, s'illumine d'un éclair de consolation et de paix.

VI.

LE CHEMIN DE LA CROIX.

Le corps du Sauveur n'était pas encore dans le tombeau, que déjà sa très-sainte âme avait porté la consolation dans les Limbes ; cependant, la représentation de ce prélude des mystères glorieux ne peut venir qu'après toute la suite des représentations douloureuses. Par cette considération, avant de nous en occuper, nous ferons encore quelques observations sur la composition des tableaux du *Chemin de Croix* qui se rapportent aux derniers des mystères que nous venons de passer en revue, depuis la *Condamnation* jusqu'à la *Mise au tombeau.*

La dévotion du Chemin de la Croix est aussi ancienne que le christia-

nisme, dans ce sens que la sainte Vierge et les premiers chrétiens, à son exemple, aussitôt après les tragiques événements accomplis entre le prétoire de Pilate et le saint Sépulcre, en passant par le Calvaire, aimèrent certainement à parcourir des lieux ainsi sanctifiés, en méditant sur les souffrances de l'Homme-Dieu et le prix infini de son sacrifice. D'âge en âge, ces lieux vénérables furent visités par les pèlerins : ils les visitaient furtivement pendant le cours des persécutions, quand ils ne pouvaient le faire ouvertement ; ils s'en approchaient, quand ils ne pouvaient les aborder ; ils les vénérèrent avec un éclat dont sainte Hélène donna l'exemple, lorsque vint l'ère de la délivrance. Quand les Saints-Lieux furent retombés sous le joug des infidèles, tout l'Occident s'arma pour maintenir la liberté des pèlerinages ; et les croisades eurent pour double résultat de refouler l'invasion musulmane, et de rendre l'accès de Jérusalem presque toujours abordable, sinon facile, aux chrétiens désireux d'aller honorer la Croix là même où elle avait été teinte du sang divin.

Depuis plusieurs siècles, l'état d'abandon et de souffrance dans lequel gémissent, avec toutes les chrétientés orientales, les lieux d'où nous vient le salut, dépend bien plus des envahissements du schisme et de l'indifférence des puissances catholiques, que de la barbarie de leurs maîtres.

Et cependant Jérusalem demeure négligée, divisée et captive. Y va qui le veut méditer et prier sur le Calvaire, mais nul ne peut y aller sans être tenté de pousser les gémissements de Jérémie. Là, il doit sembler que la Passion dure toujours !... D'ailleurs, en ce monde, nous sommes toujours captifs sur les rives de quelque Babylone. Mais aussi notre âme n'a-t-elle pas des ailes ?...

Par la pensée, franchissez les mers, remontez les temps : non-seulement vous voilà dans la Cité sainte, mais vous y êtes au jour même où le Fils de Dieu y fut condamné à mort, traîné au supplice, exécuté sans sursis, enseveli dans le tombeau ; et toutes les faveurs que l'Eglise attache au parcours des stations sanctifiées par le passage du divin Crucifié, elle a pu les accorder, elle les accorde dans leur entier au Chemin de Croix parcouru dans l'intérieur de l'âme, à la condition d'avoir devant soi une simple croix, pourvu que le Vicaire de Jésus-Christ, auquel a été donné tout pouvoir de lier et de délier, ait fait reposer sur elle, à cette intention, son autorité toute-puissante. Les croix ainsi indulgenciées sont destinées aux malades, à ceux qui, pour quelques autres motifs, sont dans l'impuissance d'agir. Mais tous les fidèles peuvent gagner les mêmes indulgences, au moyen d'un facile déplacement, en priant et en méditant tour à tour devant quatorze croix, fixées quelque part, avec une semblable intention et en vertu d'une délégation de la même autorité, par un ministre de l'Eglise

Comme cette Mère très-sainte connaît bien la puissance de notre âme et ses besoins ! Dans moins d'une heure, dans un étroit espace, elle juge que nous pouvons suivre Jésus, sur la voie du Calvaire, avec autant de fidélité que saint Jean, avec autant d'héroïsme que les croisés, avec autant de détachement que les plus pieux pèlerins de tous les temps; mais elle y met la condition d'un signe sensible dont la valeur émane de son pouvoir : ce signe est la Croix[1] quatorze fois répétée. La Croix, en effet, dit tout : c'est à la croix que Jésus est condamné, c'est de la croix qu'il est chargé, c'est sous le poids de la croix qu'il tombe, c'est sur la croix qu'il meurt. C'est d'ailleurs sur cette partie de la Passion où la Croix apparaît comme l'instrument définitif du salut, que se concentre toute l'attention du chrétien, dans le Chemin de la Croix. Tout ce qui précède n'était que le préliminaire du drame : l'agonie de Gethsémani, l'arrestation, les comparutions diverses, les outrages, la flagellation, le couronnement d'épines; la Croix apparaît : c'est plus qu'un dernier acte où arrive le dénouement, c'est l'action principale qui se déroule.

Les faveurs de l'Eglise sont attachées aux quatorze croix. Pour obtenir ces faveurs, les croix sont nécessaires; elles le sont seules. Il est d'usage cependant d'associer chacune d'elles à un tableau représentant le mystère auquel elle se rapporte, usage qui se justifie par lui-même, tant il est en rapport avec le but proposé. Cet usage ne laisse pas cependant que de soulever de graves objections, vu la difficulté de réunir, dans la plupart des églises, pour une dévotion aussi justement répandue, un si grand nombre de tableaux qui remplissent seulement des conditions de convenance. On ne peut demander partout des chefs-d'œuvre ; mais, dans les églises pauvres, ces mauvaises lithographies, enluminées ou non, qu'on y voit le plus souvent, ne sont, même dans leur neuf, qu'un bien mesquin ornement. Ternies bientôt, la dorure de leurs cadres tombant en lambeaux, elles n'apportent le plus souvent qu'un aspect de dégradation là où une pauvreté propre et rangée pourrait avoir encore sa majesté. Dans les églises même les mieux pourvues, dans celles qui comptent parmi nos plus beaux monuments, il arrive bien rarement que les tableaux du Chemin de Croix soient en rapport avec la dignité de l'édifice. On pourrait y laisser passer une peinture ou un moulage médiocre dans quelque coin de son enceinte : mais cette médiocrité, répétée quatorze fois et mise nécessairement fort en évidence, alors même qu'elle ne blesse pas trop au point de vue de la convenance, n'est pas supportable au point de vue de l'art,

1. Mgr Barbier de Montault pense que, pour la validité des indulgences, il est nécessaire que les croix soient de bois (*Iconographie du Chemin de Croix*). *Ann. arch.*, T. XX et suiv.

et d'autant moins que les tableaux prétendent acquérir de l'importance par leurs dimensions.

Dire : faites mieux, n'est pas une solution. Il n'est pas facile, même pour les monuments de premier ordre, et qui possèdent des ressources en rapport avec leur importance, de faire exécuter un si grand nombre de tableaux ou de bas-reliefs par des mains habiles, et d'autant plus qu'il y faudrait de l'ensemble, et par conséquent une direction unique.

Nous chercherons un remède d'une application plus ordinaire. On aime trop les grandes dimensions, l'éclat, l'effet. Qu'on fasse tout le contraire. Qu'en des proportions modestes s'allient la simplicité, la solidité et le bon goût. Le papier et le plâtre, ces matières fragiles, ne sont guère de mise dans une église : si elle est riche, c'est mesquin ; si elle est pauvre, c'est sujet à se détériorer trop facilement, et, n'étant pas réparé, cela produit une apparence de désordre et de délaissement. Il faut considérer, cependant, que, pour un Chemin de Croix, les tableaux sur papier, gravés ou lithographiés, sont seuls à la portée du plus grand nombre; que les bas-reliefs en plâtre sont déjà une espèce de luxe que beaucoup ne peuvent dépasser; et, de plus, qu'une bonne gravure, valant mieux qu'une médiocre peinture, est d'un abord plus facile que celle-ci[1]. Par ces motifs, on ne proscrira pas la gravure, ni même la lithographie, mais on n'admettra celle-ci que par raison de grande économie, et dès lors de très-petite dimension. On préférera, par la même raison, une petite gravure à une grande, afin d'avoir un meilleur travail, ou afin que le travail soit moins apparent, s'il est médiocre. On rachètera, par la gravité de l'encadrement, ce qu'il y aurait de trop fragile et de trop éphémère dans le caractère d'un semblable tableau en lui-même. A l'éclat factice de la dorure, préférez le bois à nu, avec des profils simples et de fortes saillies.

La croix étant la chose principale dans une station de Chemin de Croix, puisque c'est à elle que l'indulgence est attachée, il est très à propos qu'elle prenne proportionnellement beaucoup d'importance, et qu'on lui donne, en conséquence, des formes qui la rendent décorative elle-même. Nous sommes porté en faveur des croix se développant jusqu'à devenir l'encadrement du tableau, ce que l'on obtient facilement au moyen d'un médaillon circulaire ou quadrilobé qui occupe leur entrecroisement. Le tableau, alors, est nécessairement resserré dans un étroit

1. Pendant longtemps, on ne trouvait pas, dans le commerce, une seule collection de Chemin de Croix gravé, dont les gravures fussent seulement passables ; maintenant nous pouvons compter comme bonnes celles qui ont été faites d'après les peintures de Führich, à Vienne, et celles de l'éditeur Alcan, qui leur sont même supérieures.

espace, mais nous ne le regretterons pas si on en profite pour mieux faire. Nous ne regretterons pas non plus que les figures soient moins multipliées. Pour faire un bon tableau de Chemin de Croix, il suffit ordinairement de deux personnages : Notre-Seigneur lui-même, et celui des acteurs qui joue après lui le principal rôle dans la scène. Il est même plusieurs stations où il pourrait se montrer seul, dans ses chutes, par exemple. C'est assurément en exprimant, dans les traits de ce divin Sauveur, la nuance de sentiments la mieux appropriée à la situation, qu'on s'élèverait le plus haut et de la manière la plus fructueuse, dans le genre de mérite que comporte le sujet; et, si on l'atteint à un certain degré, il importe de ne pas diviser l'attention. On arrive ainsi, malgré l'exiguïté de l'espace, à donner à la figure de Notre-Seigneur de suffisantes proportions pour la mettre très en vue. On le peut d'autant mieux, que, en suivant ce système, on admettra très-bien qu'une partie du corps se perde dans les encadrements.

Si c'est trop demander au talent de l'artiste, que de vouloir, dans la physionomie du Sauveur, des nuances assez senties, qui soient appropriées aux quatorze stations, on approchera encore du but au moyen d'une pantomime suffisamment accentuée, dans les conditions proposées, autant et mieux que dans tout autre système.

Pour la première station, où Jésus est condamné à mort, que faut-il de plus, pour bien rendre la pensée, que les bustes du Sauveur et de Pilate? Comme il s'agit de méditer sur les mystères de la Passion au point de vue des douleurs, Notre-Seigneur ne prendra pas les airs de juge qu'on lui donne justement dans les monuments de l'antiquité chrétienne; il pourra s'incliner sous la sentence, en tant qu'elle vient de son Père céleste et qu'elle est utile pour le salut des hommes. Pilate pourra élever la main, pour montrer qu'il condamne; et, cependant, le bassin sera près de lui, pour montrer qu'il sent le besoin de se laver d'un semblable arrêt. Avec une figure de Jésus s'inclinant sous la Croix, soit qu'un bourreau la lui charge sur les épaules, soit même que le bourreau ne paraisse pas, on dira tout ce qu'il faut dire, pour donner, sur la seconde station, un ample sujet de méditation.

C'est surtout par la gradation des expressions et des attitudes, en passant d'une station à une autre, que l'on fera sentir le caractère de chacune d'elles. On aura soin aussi de diriger constamment la marche dans le même sens, afin de rappeler, en tout état de cause, que l'on avance vers un but. Dans la seconde station, si l'on voit la très-sainte Victime, exténuée par ses précédentes tortures, fléchir sous le poids de son lourd gibet, tout en l'embrassant avec amour, on sera plus disposé à entrer dans le sentiment de la chute qui a lieu dès la station suivante.

Chacune des autres chutes, qui reviendront à la septième et à la neuvième station, seront ensuite de plus en plus profondes. On n'en conclura pas, cependant, que, dans les stations intermédiaires, le Sauveur doive se montrer dans un état d'exténuation toujours croissant. On admettra, au contraire, qu'il se soit relevé quelquefois, sa divinité venant en aide à son humanité. Tel doit être, ce semble, le caractère de la huitième station, où il prend un accent prophétique en parlant aux filles de Jérusalem, leur disant de ne pas pleurer sur lui, mais sur elles-mêmes.

Lorsque Notre-Seigneur rencontre sa très-sainte Mère, à la quatrième station, on peut hésiter sur le caractère qu'il convient de donner à ses impressions. En fut-il fortifié ? en fut-il abattu ? Nous croirions plutôt qu'il fut fortifié, la voyant si courageuse elle-même, quoique si désolée; voyant en elle tous ceux pour lesquels son sacrifice devait produire tous ses fruits. Mais, dans cette circonstance, nous ne le relèverions pas autant que lors de la rencontre des saintes Femmes, parce que, en voyant sa Mère, il dut aussi ressentir les atteintes de toutes ses impressions les plus douloureuses dans ses affections naturelles. Et quant à Marie, comment la pourrait-on peindre mieux qu'en lui attribuant des sentiments qui correspondent à ceux de son divin Fils ? Pour faire un tableau des plus émouvants, qu'est-il besoin de rien de plus que ces deux figures rapprochées ?

Il peut de même suffire amplement de Jésus et du Cyrénéen, pour faire un tableau très-complet, adapté à la cinquième station ; de ce divin Sauveur et de sainte Véronique, pour en faire un qui le soit également à la sixième. On les fera d'autant meilleurs, que l'on entrera mieux dans la pensée, pour le premier, de ce double mystère : Jésus accablé sous le poids de nos fautes, et Jésus nous donnant à porter sa propre Croix; pour le second, des consolations et des soulagements qu'il a bien voulu recevoir de notre piété au milieu de ses douleurs, et de celles que lui-même se plaît à nous donner.

Ayant déjà déterminé le caractère des trois stations suivantes, nous arrivons à la dixième, où le Sauveur est une dernière fois dépouillé de ses vêtements. Toute la représentation peut encore parfaitement se concentrer sur lui seul. Il suffirait d'une main pour montrer l'action spoliatrice. Qu'on mette un spoliateur dans son entier, mais que l'on s'attache surtout à l'abandon avec lequel le Maître de toutes choses se prête à un opprobre dont il ressent toute l'ignominie. Après s'être prêté à son dépouillement, il se prêtera à son crucifiement; et si on lui tire les membres avec violence, c'est par un surcroît de cruauté; car lui-même, victime docile et soumise, il obéira à ses bourreaux. Il s'étend sur

l'instrument de son supplice, autant qu'il lui est humainement possible, et c'est au moyen de ce mouvement bien exprimé qu'une composition destinée à la onzième station sera marquée d'un véritable cachet de supériorité.

Jésus est élevé sur la Croix ! il est mourant sur la Croix : vous êtes en présence du Crucifix, que vous faut-il davantage ? Dans une composition très-succincte, si on y joint la sainte Vierge et saint Jean, ce sera surtout pour nous apprendre, par leur expression, de quel œil on doit envisager la plus éloquente des images chrétiennes.

Jésus mort et descendu de la Croix : tout ce que donne à penser un pareil sujet ne saurait mieux se résumer que par les deux figures du Fils et de la Mère, mis de nouveau en présence quand l'œil du Fils s'est éteint.

Jésus est mis au tombeau ! La pensée que ce Soleil de justice va être renfermé dans les ombres du sépulcre, doit suffire pour laisser cette impression indicible de tristesse qui doit se faire sentir au dénoûment du drame, afin de faire mourir avec le Sauveur tout ce qui ne doit pas ressusciter avec lui. Mais le jour qui finit ramène à l'esprit l'espoir d'un nouveau jour, et l'on se retire avec une impression d'ombre et de paix : la paix de la nuit après un jour d'orage.

VII.

LA DESCENTE AUX LIMBES.

Aussitôt après la mort du Sauveur, les portes de l'enfer sont brisées, et c'est le besoin de clarté, non l'ordre des faits, qui nous amène à ne parler de la *Descente aux limbes* qu'après la *Mise au tombeau*. Les plus anciennes représentations de ce mystère de délivrance, qui apparaissent au XIe siècle, ne donneraient pas lieu à cette observation, par la raison qu'on n'y représente pas Notre-Seigneur au moment où il arrive dans le lieu d'attente où les âmes des justes étaient recueillies jusqu'à sa venue, mais celui où il en sort pour ressusciter. C'est à tel point, que ces représentations sont données comme exprimant l'idée de la Résurrection elle-même et qu'elles en portent le nom : HANA'CTACIC, *Résurrection*, est-il dit sur l'antique porte de Saint-Paul-hors-les-Murs, sur la *Pala d'Oro* de Venise, et un grand nombre d'autres monuments. Le même sujet, sur un *Exultet* de même époque, qui faisait partie de la collection person-

nelle de d'Agincourt [1], répond à ces paroles : *Ille qui regressus ab inferis humano generi serenus illuxit* : « Lui qui, sortant des enfers, a répandu sur le genre humain une lumière favorable ». En effet, sur tous ces monuments, on voit le divin Sauveur sortir des enfers, et non pas y entrer. Prenant Adam par la main, il l'entraîne avec lui, et l'on comprend que le Père du genre humain sera suivi de tous ceux qui attendaient avec lui le jour de la délivrance; Ève est derrière. Elle suffit seule avec son époux, sur l'*Exultet* de d'Agincourt, pour représenter tous les délivrés; mais plus ordinairement, du côté opposé à Notre-Seigneur, on voit d'autres personnages, souvent au nombre de trois. Quelques monuments nous en montrent plusieurs autres derrière Adam et Ève [2]. De ce nombre sont les trois portes de bronze de Bénévent, de Pise et de Monreale, des XIe et XIIe siècles elles-mêmes. Elles offrent pourtant, dans la composition de notre sujet, une modification importante. Il n'est pas aussi clair que là on

1. D'Agincourt, *Peint.*; pl. LIII. On remarque, dans cette miniature, qu'Adam et Ève sortent des flammes ; il semblerait donc que les limbes auraient été pour eux un lieu de tourment : ce n'est pas exact. Dans les autres monuments que nous citons, on n'a pas, avec raison, suivi cet exemple.

2. Deux des trois personnages placés en regard d'Adam et d'Ève sont couronnés dans les monuments cités et dans beaucoup d'autres ; de plus, ils sont nimbés, tandis qu'Adam et Ève ne le sont pas, du moins sur la porte de Saint-Paul, et sur la *Pala d'Oro*. A la seule inspection des monuments, on ne saurait douter que l'un d'eux, qui porte de la barbe, ne soit David ; le second, qui est imberbe, serait-il Salomon, que l'on aurait ainsi comme canonisé ? Nous aurions d'abord été porté à le croire ; mais le *Guide de la Peinture* du mont Athos montre, dans le passage que nous allons citer, qu'il s'agit en général de représenter les rois de Juda qui peuvent être comptés au nombre des Saints, sans désignation personnelle. Leur compagnon, qui est aussi nimbé, est saint Jean-Baptiste ; la croix qu'il porte à la main, sur la *Pala d'Oro*, le dirait seule d'une manière à peu près certaine. Le *Guide de la Peinture* le confirme dans ces termes : « Le Sauveur prend Adam de la main droite, et Ève de la « gauche, le précurseur le montrant du geste ; David est près de lui, ainsi que d'autres « rois justes, avec des couronnes et des nimbes » (p. 199). Il nomme encore Jonas, Isaïe, Jérémie, et admet qu'on en ajoute beaucoup d'autres. C'est ce qui se fit plus tard, selon la fantaisie des artistes.

Dans l'évangéliaire grec de la Bibl. nat., n° 74, où l'on retrouve les trois personnages ci-dessus désignés, Adam et Ève eux-mêmes sont nimbés ; et derrière eux, dans la miniature appliquée à l'Évangile de saint Matthieu (fol. 60), on voit un jeune homme également nimbé, qui doit être Abel. Dans la miniature de l'Évangile de saint Marc, Adam et Ève sont seuls d'un côté, et de l'autre, quatre personnages, dont les deux couronnés. Dans la scène centrale de notre petit tableau russe, que nous publions (pl. XVII), on remarque aussi un prince portant la couronne, et qui doit être David, quoiqu'il soit maintenant imberbe. Orsel, à son tour, dans la *Descente aux limbes* que nous avons reproduite (T. I, pl. XVIII), fait figurer David ; mais, dans ces compositions modernes, on ne voit pas d'autres rois.

La miniature grecque de l'Évangile de saint Matthieu, dont nous venons de parler, a été publiée, grandie, dans les *Arts somptuaires* de M. Louandre, sous ce titre : *la Résurrection*.

ait voulu représenter la Sortie des limbes. La Résurrection s'y voit représentée d'une autre manière ; dans les scènes suivantes, celle-ci n'en porte plus le titre : à Pise, on lit au-dessus : DESPOLIATIO INFERNI : « l'Enfer dépouillé » ; à Monreale : PRINCES MVNDI JVDICATVS EST, « le prince de ce monde est jugé ». La pensée se porte donc sur la victoire que le Sauveur remporte sur l'enfer; mais il paraît venir plutôt que s'en aller, et il semble, autant que nous pouvons en juger par les photographies que nous avons sous les yeux, que, sous les portes brisées de l'enfer, la Mort apparaît terrassée. C'est sa figure, en effet, que l'on représentait alors préférablement en pareille circonstance [1]; un peu plus tard, ce sera Satan; dans les monuments qui précèdent, on voit seulement, sous les pieds du Sauveur, les portes de l'enfer et leurs ferrements dispersés.



34

Descente aux limbes. (Miniature d'un bestiaire du XIV[e] siècle. Bibl. nat.)

Ce qui devient plus généralement usuel encore, au XIII[e] siècle, c'est de représenter les limbes sous figure de gueule béante, à laquelle cependant on associe des portes. Tout s'arrange pour le mieux, lorsque la gueule elle-même s'élance hors d'une forteresse dont les portes ont été

1. Gori, *Thes. vet. dypt.*, T. III, pl. XXXII.

enlevées, comme dans la miniature que nous venons de reproduire[1]. Il n'est pas bien clair que la gueule sorte de l'édifice; mais leur rapprochement suffit pour exprimer cette idée, sans que l'artiste ait cherché à y mettre aucune illusion d'optique. C'est là ce qu'on observe surtout dans le vitrail de la Passion, à Bourges, où l'ouverture de la porte et ses *huis*, comme on disait alors, sont figurés à côté de la gueule, sans qu'on ait cherché à les représenter comme appartenant à un édifice. L'idée de forteresse s'est fort développée, au contraire, dans cette miniature qui est du XIII[e] siècle, comme la verrière, et dont nous empruntons la vignette à M. Didron.



35

Descente aux limbes. (Miniature du XIII[e] siècle. Bibl. nat.)

On remarquera que, dans cette occasion, les justes délivrés ne sortent plus de la gueule même; placée à côté, celle-ci ne paraît nullement disposée à rendre les damnés, qui seuls sont dans son sein; tandis que ceux pour

1. Cette miniature, empruntée au manuscrit de la Bibl. nat. qui portait l'ancienne marque (S. F. 632 [11]), a été publiée d'abord par le P. Cahier (*Mél. d'Arch.*, T. II, pl. XXXI), et ensuite par Mme Félicie d'Ayzac, dans la *Revue de l'Art chrétien* (T. V). Elle s'applique à l'histoire fabuleuse du Crocodile et de l'Ichneumon : le second, se faisant avaler par le premier, lui



SORTIE DES LIMBES

(Peinture russe).

lesquels la forteresse n'était qu'un lieu d'attente, s'élancent de sa porte toute grande ouverte. On remarquera aussi la différence corrélative qui existe dans les deux miniatures : dans celle du XIIIe siècle, c'est sur la porte que le Christ fait porter les coups de sa Croix victorieuse, et du pied il écrase Satan ; dans celle du XIVe siècle, la gueule même est celle d'un ennemi qu'il faut vaincre, et le pied du Vainqueur divin, posé sur sa mâchoire inférieure, l'oblige à dégorger tous ceux qu'elle n'a plus le droit de retenir, tandis que c'est par la hampe dela Croix que Satan est atteint. De part et d'autre, d'ailleurs, l'on voit combien toutes les légions diaboliques sont en émoi ; et si la puissance de l'enfer est fortement exprimée, d'une part, par cette citadelle qui, de toutes ses tours, exhale des flammes, elle l'est, de l'autre, d'une manière assez originale, par ce héraut infernal qui, une trompe à la main, avait sans doute pour mission de proclamer le maître de céans, et qui se trouve, au contraire, obligé d'exalter malgré lui son vainqueur.

Dans ces compositions, on voit qu'on ne s'attache plus à représenter Notre-Seigneur comme sortant lui-même des limbes ; aussi ne les donne-t-on plus comme pouvant rendre la pensée de la Résurrection. La *Descente aux limbes* du petit tableau russe que nous avons précédemment décrit (T. I, p. 102), et que nous publions (pl. XVII), se rapproche, à beaucoup d'égards, bien plus des compositions des XIe et XIIe siècles que de celles des XIIIe et XIVe, malgré la gueule qu'elle a de commun avec celles-ci, et qu'on ne voit pas encore dans celles-là. Les justes y sont vêtus et nimbés, Adam et Ève comme les autres ; mais Ève n'est plus placée, comme autrefois, derrière Adam : on a donné plus d'importance au rôle de la première femme, en la faisant prosterner aux pieds du Sauveur, du côté opposé. Elle avait été la première dans la chute : elle se montre la plus en avant dans la délivrance, mais dans une situation qui implique particulièrement l'idée de repentir.

Orsel, dans sa *Descente aux limbes* (voir notre T. I, pl. XVIII), s'est lui-même évidemment beaucoup plus inspiré des compositions des XIe et XIIe siècles que de celles qui les ont suivies, mais il n'en a pas moins donné à la sienne une couleur tout originale : il a attribué à la femme un rôle plus prédominant encore. C'est à Ève que Jésus tend la main, mais en considération d'une autre femme : Marie, qui est là, présente par sa prière ; elle est suivie de l'archange Gabriel, pour mieux dire que le salut et la délivrance sont venus par l'Incarnation. Il sied bien alors de placer,

dévorerait les entrailles, et sortirait de son flanc tout vivant, après l'avoir fait mourir : image du Sauveur qui, descendant aux enfers, y détruisit la puissance de Satan, et en sortit plein de vie.

au sommet de ce petit tableau tout symbolique, ces mots : *A femina mors*, au-dessus d'Ève ; *A femina redemptio*, au-dessus de Marie : « De la femme est venue la mort, — de la femme la Rédemption ».

Une tablette d'ivoire, — œuvre du XIIe siècle environ, — observée par Zaccaria, publiée par lui, et reproduite par Gori[1], offre un précédent à l'intervention de la sainte Vierge dans la *Descente aux limbes* ; ou, pour mieux dire, alors : dans la délivrance de ceux qu'elles tenaient renfermés, dans la victoire sur la mort. Dans cette composition, en effet, c'est la Mort personnifiée, et non pas Satan, qui est écrasée sous les portes de l'antique prison. La sainte Vierge suit Notre-Seigneur; derrière elle sont deux vénérables personnages, représentant en général les justes de l'ancienne loi, amplement vêtus, tandis que, en face de Notre-Seigneur, on ne voit qu'Adam et Ève tout nus. On a donc voulu, en leur personne, représenter l'humanité délivrée, et la composition est tout idéale, autant que celle d'Orsel.

Dans la composition de celui-ci, David couronné, placé derrière Ève, à côté d'Adam, mais s'élevant au-dessus, fait d'ailleurs envisager les limbes sous un jour plus favorable qu'on ne peut véritablement le faire quand on voit ceux qui étaient retenus prisonniers s'en échapper comme des malheureux qui étaient dépouillés de tout. De même, dans le tableau russe, malgré la présence de la gueule, l'ensemble de la composition, comme le titre qu'elle porte, *Congrégation des saintes âmes*, implique l'idée d'un séjour heureux, quoiqu'on ne puisse y jouir encore de la souveraine béatitude. Cette composition s'associe avec celle de la Résurrection, représentée au-dessus ; mais, par là même, elle en est distincte. Le bon larron est là, comme se rattachant à l'une et à l'autre, ayant suivi Notre-Seigneur aux limbes, et semblant attendre, lorsqu'il ressuscite, le moment de monter au ciel avec lui.

Il appartenait au Beato Angelico de donner à la *Descente aux limbes* une vive couleur de sentiment. Le pieux artiste, partageant le triomphe des Saints délivrés lorsque le Sauveur eut brisé les portes de l'enfer, représente leur élan vers lui comme une explosion : rayonnants de joie, ils se précipitent en rangs pressés. Celui qu'il a mis en tête, dans la fresque de Saint-Marc, nous semble Abraham, le père des croyants. Adam et Ève viennent ensuite, vêtus de peaux de bêtes. Après eux, David se reconnaît à sa couronne, Moïse à ses rayons, et l'on ne voit plus qu'une légion de nimbes sans fin. Dans le petit tableau des panneaux de l'Académie, un plus grand nombre de figures sont distinctes : on reconnait Noé à son arche; Abraham est nommé, et, l'ordre chronolo-

1. Zaccaria, *Excursus litterarii per Italiam*, pl. II, p. 9. Gori, *Thes. vet. dypt.*, T. III, pl. XIV.

gique étant conservé, Adam et Ève se retrouvent les premiers. N'importe, ils sortiront tous; vous jouissez vous-même de leur bonheur, vous partagez leur élan, vous allez avec eux à Jésus, avec lui déjà vous vous sentez enlevé vers le ciel. Prenez garde cependant: à côté de cette caverne tout à coup si brillamment illuminée, il en est d'autres dont on ne sort pas. Satan continue d'y régner; il est écrasé sous les portes de son empire, mais ses démons ne le sont pas tous : dans le tableau de Saint-Marc, ils sont consternés; dans celui de l'Académie, on les voit tourmentant leurs victimes avec un surcroît de rage. Et, pour mieux dire l'horreur du lieu où ils habitent, ils se battent entre eux. Dans tous les cas, ils forment un contraste qui fait mieux ressortir l'indicible transport des Bienheureux.

Lady Eastlake a fait observer que le bon larron, dont on a remarqué la présence dans notre tableau russe, figure dans un tableau de Jacques Bellini, contemporain, ou à peu près, du Beato Angelico, et dans la plupart des *Descentes aux limbes* italiennes, depuis cette époque jusqu'à ce que ce sujet fût à peu près abandonné, dans le cours du XVI[e] siècle. Gaudenzio Ferrari, le plaçant, à son tour, près du Libérateur, a mis en regard, du côté opposé, deux vieillards à longue barbe blanche. On peut croire qu'il a représenté ainsi Énoch et Élie, en s'inspirant de l'Evangile apocryphe de Nicodème, où il est dit qu'au moment où le Seigneur introduisit Adam et les justes dans le Paradis, « deux hommes, anciens « des jours, vinrent au-devant d'eux... les Saints les interrogèrent... l'un « d'eux répondit qu'il était Énoch et que son compagnon était Élie, etc. ». Puis vient toute une histoire relative au bon larron [1]. Dans tous les cas, le peintre milanais, s'il n'a pas été heureux dans le choix de ses sources, a du moins le mérite d'avoir cherché à rendre des idées, et de l'avoir fait dans un esprit traditionnel. Albert Durer ne paraît avoir eu d'autre mobile que de faire du pittoresque dans une composition où, des justes en grand nombre étant déjà délivrés, Notre-Seigneur tend la main à saint Jean-Baptiste pour l'aider à sortir de l'abîme. Cette scène a pour

1. Lady Eastlake, *Hist. of our Lord*, T. II, p. 261. G. Brunet, *Évangiles apocryphes*, p. 267. On pourrait croire que, sur l'ivoire de Pesaro publié par Zaccaria, les deux vénérables personnages qui suivent la sainte Vierge sont aussi Enoch et Elie : ce n'est pas du tout notre opinion, et nous persistons à penser que, sur ce monument du XII[e] siècle, on a seulement rendu plus expressément la pensée des monuments contemporains, où, tandis qu'Adam et Ève sont délivrés, d'un côté, David et les saints personnages placés de l'autre sont les spectateurs de cette délivrance, plutôt qu'ils ne paraissent en avoir besoin. Il semble qu'on voulait tout à la fois rendre cette idée de délivrance et représenter les limbes comme le séjour des Saints, qui, dès lors, étaient dans la paix du Seigneur, quoique les régions de la béatitude céleste leur fussent fermées.

témoins des démons qui, aux soupiraux de l'enfer, expriment d'une manière assez triviale leur haine impuissante.

Le dessinateur du Père de Natalis a suivi de tout autres errements : s'attachant à une pensée qui n'était pas de lui, mais qui avait généralement cours, il a représenté l'enfer comme occupant le centre de la terre, et les limbes comme formant une zone concentrique autour du lieu des supplices. Le Seigneur y pénètre, au milieu d'une lumière splendide parsemée d'esprits célestes, au travers des profondeurs terrestres. On voit que l'artiste, dominé par l'esprit de son temps, a voulu, autant que possible, montrer les choses comme il supposait qu'elles s'étaient réellement passées ; mais, entreprenant là une tâche impossible, il n'a pu les rendre que par des fictions nouvelles ; et, en fait de fictions, il est préférable de choisir celles qui expriment les idées les plus belles, les plus fécondes. les plus édifiantes.

ETUDE XII.

DE LA RÉSURRECTION.

I.

DE LA RÉSURRECTION DANS LES PREMIÈRES PÉRIODES DE L'ART CHRÉTIEN.

La pensée de la résurrection est l'un des traits dominants de l'art chrétien le plus primitif; la figure de Jonas qui l'exprime, est une des premières qui se montrent dans les Catacombes, et l'une de celles qui s'y multiplièrent le plus. Les savants continuateurs des Bollandistes, contrairement à l'interprétation de M. de Rossi, ont proposé de voir plutôt, dans la fréquente répétition de cette figure, une allusion à la vocation des Gentils, dont la conversion de Ninive était une figure. Mais ces deux explications ne se détruisent pas. La question se réduit à savoir laquelle doit être considérée comme prépondérante. Elles peuvent l'être tour à tour: Jonas sortant du sein du monstre qui l'avait englouti, figure principalement la Résurrection; Jonas sous l'ombre du genévrier, figure principalement la Rédemption appliquée à la généralité des hommes, contrairement aux étroites idées de la nation juive.

Dans tous les cas, c'est en ressuscitant avec le Christ, que tous les hommes peuvent recueillir le bénéfice de la Rédemption. Sa Résurrection est le modèle de notre résurrection spirituelle, et le gage de notre résurrection corporelle.

Ce n'est pas seulement par la figure de Jonas que la pensée de la résurrection est exprimée dans l'art chrétien primitif; la figure de Daniel est certainement tout empreinte elle-même de cette signification. Daniel dans la fosse aux lions était présenté aux chrétiens comme une image de la protection divine, au milieu des persécutions et des tourments. Il n'avait pas eu à ressusciter, puisqu'il n'était pas mort. Mais la fosse pro-

fonde où naturellement il devait trouver la mort, en était elle-même une image; et en rappelant qu'il en était sorti sain et sauf, on rappelait, par là même, que Notre-Seigneur était sorti vivant du tombeau. Il le rappelait d'autant mieux que, en considérant attentivement le rôle principal qu'il remplit dans beaucoup de compositions et la place qu'il occupe, on ne peut douter que l'allusion au Sauveur, reposant sur lui, ne s'élevât souvent jusqu'à une véritable personnification.

La pensée de la résurrection est d'ailleurs partout, dans l'art des Catacombes, comme l'air que l'on respire; car toutes les idées de salut, de délivrance, de rénovation, que cet art exprime sous toutes les formes, ont toutes leur fondement dans ces paroles de joie et de triomphe : *Christus surrexit vere*, « Le Christ est vraiment ressuscité ».

Si le fait même de la résurrection n'est pas représenté dans les monuments primitifs du christianisme, cela tient à deux causes : les voiles dont les premiers fidèles s'entouraient pour se dérober aux regards des profanes; le mystère qui, aux yeux des initiés eux-mêmes, entourait le vrai moment où le Fils de Dieu reprit dans son corps une nouvelle vie[1]. Il se passa bien des siècles avant que l'artiste chrétien crût pouvoir demander à son imagination un moyen de représenter le Sauveur ressuscitant. Nous avons vu, au contraire, que les plus anciennes images conçues selon l'idée d'une identification personnelle, et non plus seulement eu égard aux faits où le Sauveur est mis en action, et au sens où ces faits étaient entendus, — le représentent dans la gloire, c'est-à-dire comme ressuscité et monté au ciel. Nous ne croyons pas, en effet, que l'art ait alors entendu jamais séparer ces deux termes de la glorification suprême.

Dans les compositions où le Christ triomphant est représenté comme présent au milieu de ses Apôtres et de son Église — soit qu'il leur fasse actuellement le don de la loi divine, soit qu'il tienne dans ses mains, à leur disposition, le livre qui la représente, — on le voit tantôt accompagné du palmier et du phénix, pour dire sa victoire et sa résurrection, tantôt élevé au-dessus du firmament personnifié (T. II, p. 427), pour dire qu'il s'est pour toujours élevé au-dessus de notre demeure terrestre. Nos études sur cette classe de monuments nous mettent en droit d'affirmer que, en général, ils embrassent tous, comme un fonds commun, toutes les idées exprimées plus spécialement par chacun d'eux. Jésus-Christ y apparaît toujours, tout à la fois, en tant que ressuscité et en tant que monté au ciel.

1. *O vere beata nox, quæ sola meruit scire tempus et horam, in qua Christus ab inferis resurrexit* (Chant de l'*Exultet*).

« O nuit vraiment heureuse, laquelle seule a pu connaître le temps et le moment auquel « Jésus-Christ est ressuscité des enfers. »

Il vint un moment où, dans l'iconographie chrétienne, on voulut s'attacher plus expressément au fait de la Résurrection ; on le fit alors en représentant le saint Sépulcre vide du dépôt qu'il avait reçu, et l'Ange annonçant aux saintes Femmes que leur divin Maître n'y était plus. On traduisait ainsi littéralement l'évangile du jour de Pâques.

Les yeux du chrétien, cependant, dès qu'on offre à son esprit la pensée de la Résurrection, deviennent naturellement avides de se fixer sur la figure même de Jésus ressuscité. Il en est un peu comme de Madeleine, lorsqu'elle le cherchait après que l'Ange lui eut parlé. Deux moyens, alors, se présentèrent pour satisfaire les justes exigences de la piété, sans entreprendre de mettre en scène ce qui, selon les idées du temps, semblait ne pas devoir y être mis : ou l'on représenta l'apparition, qui suivit bientôt après, de Notre-Seigneur aux saintes Femmes elles-mêmes, encore dans le voisinage du tombeau ; ou bien, au-dessus de la scène où l'Ange leur apparaît seul, le divin Sauveur se montre aussi, mais non pas comme acteur dans cette scène, et à la portée de leurs regards. Il réside dans des régions bien supérieures : il est dans un état de gloire définitive ; il domine, sans y prendre part, tous les faits historiques rappelés dans la partie inférieure du tableau : l'idée de l'Ascension, complément de ses triomphes, s'y trouvant implicitement comprise, ou les circonstances de ce mystère étant expressément rappelées.

Le premier de ces procédés aurait été le plus anciennement adopté, si on en juge par le sarcophage du Vatican, qui représente, dans sa partie centrale, la Croix triomphante, surmontée du monogramme et des deux colombes [1]. Sur ce monument, — dont il est peu probable que la date descende plus bas que le ve siècle, — l'apparition de Notre-Seigneur aux saintes Femmes devant le tombeau remplit seule l'espace laissé libre sous les bras de cette Croix. On ne voit pas l'apparition de l'Ange, qui, sans doute, n'aura prévalu qu'un peu plus tard, comme la formule la plus usitée pour dire la Résurrection. Sur les autres sarcophages où la Croix est de même glorifiée (T. II, pl. IV, XV), nous avons fait observer précédemment que l'espace correspondant est occupé par deux soldats, qui semblent avoir pour mission de rappeler, l'un, à droite, à genoux, la tête levée, ceux qui se convertirent au pied de la Croix ; l'autre, endormi, à gauche, ceux qui, gardiens du tombeau, demeurèrent obstinés dans leur aveuglement : la pensée de ce tombeau et de la Résurrection se trouvant ainsi rappelée, quoique très-indirectement.

Au VI[e] siècle, dans la miniature du manuscrit syriaque, à la bibliothèque de Florence, on voit, au-dessous du *Crucifiement*, les deux scènes

1. Bosio, *Rem. sott.*, p. 79.

successives de l'*Apparition de l'Ange* et de l'*Apparition de Notre-Seigneur aux saintes Femmes* [1]. Elles sont disposées à droite et à gauche du saint Sépulcre, autour duquel trois gardes sont terrassés par la puissance d'autant de rayons lumineux, figurés au moyen de lignes rouges qui s'élancent du monument sacré par sa porte entr'ouverte. Il est à remarquer que, dans les deux scènes, les saintes Femmes étant au nombre de deux, l'une d'elles porte un large nimbe à fond d'or, bordé d'azur, semblable à ceux du Sauveur et de l'Ange, tandis que sa compagne est sans aucun insigne. De même, dans le compartiment supérieur, où le Crucifiement est représenté, la sainte Vierge est la seule, avec son divin Fils, qui porte une semblable distinction. Il faut en conclure que, dans les deux apparitions, l'artiste, au lieu de suivre à la lettre le texte évangélique, voulant résolûment faire participer la Mère de Dieu aux honneurs du grand mystère qu'il représentait, l'a substituée à l'une des saintes Femmes, qui étaient venues au tombeau avec la seule pensée d'entourer de nouveaux aromates le corps de leur Maître. La scène de l'Ascension, du même manuscrit, vient à l'appui de notre appréciation ; la sainte Vierge y jouant le rôle prépondérant, là encore elle est la seule, avec le Sauveur et les Anges, qui soit nimbée [2].

Cette scène, d'ailleurs, quelle que soit sa place dans le manuscrit, doit être considérée comme le complément des précédentes ; beaucoup d'autres monuments nous en donnent la preuve. Sur les fioles de Monza, à la même époque, l'une des faces de ces petits monuments est consacrée aux souvenirs du Calvaire et du saint Sépulcre, — de telle sorte toutefois que Jésus n'y soit plus dans un état de souffrance et de mort, mais comme dominant, dans la gloire de sa Résurrection et de son Ascension, tous ces souvenirs ; — non content d'avoir montré sa divine et glorieuse figure, au-dessus de la Croix verdoyante et chargée de feuillages, et du saint Sépulcre, où l'Ange annonce qu'il n'est plus renfermé, l'on a représenté l'Ascension, sur l'autre face, à peu près dans les mêmes termes que le manuscrit syriaque (T. II, pl. XVII).

1. Labarte, *Arts industriels*, p. LXXX.
2. D'Agincourt, *Peinture*, pl. XXVII.



CH. DESCOUST, SCT. IMP. LITH. CAUVIN. POITIERS

RÉSURRECTION ET ASCENSION,

Ivoire du VI.e Siècle à Munich.

II.

MYSTÈRES REPRÉSENTÉS EN CONNEXION AVEC LA RÉSURRECTION DE NOTRE-SEIGNEUR, AU VI[e] SIÈCLE.

Lady Eastlake et M. Forster ont successivement publié[1] un bel ivoire du musée de Munich, découvert à Bamberg, dont nous mettons une esquisse sous les yeux de nos lecteurs (pl. XVIII).

Il représente principalement la Résurrection, mais de telle sorte que l'Ascension lui est associée comme son complément ; et, chose remarquable, ces deux mystères sont réunis dans une même composition. Dans la partie inférieure du tableau, l'Ange, assis devant le saint Sépulcre, annonce la Résurrection à trois saintes Femmes, deux gardes sont appuyés contre le monument, l'un endormi, l'autre portant la tête haute, levant la main comme pour rendre un témoignage. N'est-ce pas là le système d'opposition que nous avons observé entre les soldats placés au-dessous de la Croix des sarcophages? D'où l'on doit conclure que l'unité de composition est dans l'idée, et non pas dans le fait. Alors on s'explique très-bien que le Sauveur, représenté comme s'échappant du tombeau, et déjà monté au ciel, soit saisi par la main de son Père céleste[2]. Si d'ailleurs on avait voulu représenter la Résurrection, sans lui donner l'Ascension pour complément, on n'aurait pas donné pour témoins à cette scène deux Apôtres, ou ravis, ou éblouis, comme ils auraient pu l'être sur le Thabor. C'est comme un résumé de tout le collége apostolique, la nature de l'idée permettant cette condensation, les conditions d'espace la commandant.

M. Labarte a publié un autre ivoire, qui a fait partie de la collection Soltikoff, et qu'il attribue à l'école rhénane de la fin du IX[e] siècle. Cet ivoire nous paraît, en effet, postérieur au précédent, et cependant il s'en rapproche par de grandes analogies de style. Ils ont de commun, quant à l'idée, le rapprochement des deux mystères de la Résurrection et de

1. *Hist. of our Lord*, T. II, p. 263. *Men. de la Sculpt. en All.*, T. II, p. 48. Lady Eastlake attribue cet ivoire au V[e] siècle. Selon M. Forster, il proviendrait plutôt du mouvement artistique, développé par saint Henri, au XI[e] siècle. A considérer seulement son style, nous pencherions pour la première opinion plutôt que pour la seconde, mais plutôt pour le VI[e] siècle que pour le V[e]. L'ange sans ailes, l'absence de nimbe sur sa tête, le nimbe simple du Sauveur, l'architecture de la coupole, plaident fortement en faveur de l'antiquité de ce petit monument.

2. La main divine est tendue pour accueillir Notre-Seigneur, non pas pour l'aider à monter. La comparaison avec d'autres monuments le prouve.

l'Ascension, représentés de même, le premier par la scène de l'Ange et des saintes Femmes au tombeau, le second par la figure du Sauveur s'élevant de profil vers le ciel, où la main céleste lui est tendue[1]. Au-dessous de Notre-Seigneur, on distingue les douze têtes des Apôtres, les yeux levés au ciel, et, dans l'angle supérieur opposé à la main divine, les deux Anges qui vont leur parler. Quant au lien qui unit ce sujet à celui de l'Apparition au tombeau, il est moindre, à certains égards, que sur l'ivoire de Munich; car ces deux scènes sont séparées par l'un des bras de la Croix qui, occupant le centre de la composition, appelle sur elle et sur le Sauveur, qu'elle tient suspendu, l'attention principale. Notre-Seigneur s'y montre vêtu, non pas du colobium primitif, mais de la longue robe à manches, accompagné du Soleil et de la Lune aux deux extrémités latérales de la Croix, les pieds appuyés sur un *suppedaneum* reposant lui-même sur un calice, les bras étendus, non dans une position parfaitement horizontale, mais sans aucune contention, et dans une attitude en harmonie parfaite avec le mouvement de la tête, qui s'incline vers deux des saintes Femmes portant des parfums. Ces saintes Femmes se rattachent comme un préliminaire à la scène suivante, où, au nombre de trois, elles reçoivent de l'Ange l'annonce de la Résurrection.

Ainsi conçu, ce Christ se rapporte, sans incertitude, à la classe des Crucifix triomphants, à l'exclusion de tout sentiment de souffrance et de toute tendance à exciter la compassion. Autour de lui, on ne voit que des idées de triomphe, occupant, dans un ordre successif, les quatre cantons de la Croix. En commençant par le bas, de gauche à droite par rapport au spectateur, on voit, d'une part, les deux saintes Femmes dont nous venons de parler, et vers lesquelles le Sauveur crucifié s'incline, comme pour agréer leur empressement; d'autre part, on les retrouve, comme nous l'avons dit, au nombre de trois et en présence de l'Ange[2]. Les deux sujets supérieurs s'enchaînent eux-mêmes, mais de droite à gauche : l'Ascension est au-dessus de la scène du tombeau, et l'autre canton est occupé par une figure de Notre-Seigneur, régnant dans la gloire, au sein d'une auréole constellée. Cette auréole est cantonnée de quatre têtes, trop frustes pour qu'on puisse distinguer si elles représentent des Anges, ou les animaux évangéliques. Nous croirions préférablement à la première alternative. Alors cette partie de la composition aurait beaucoup de rapport avec la manière dont l'Ascension elle-même est représentée sur les fioles de

1. Labarte, *Arts industriels*, T. I, fol. 18, pl. XIV. Nous nous appuyons le plus souvent sur les jugements de l'auteur. Dans cette circonstance, il nous est impossible d'admettre que, au-dessus de la branche de la Croix, on ait représenté l'Agonie au Jardin des Olives.

2. Dans la première scène, les deux saintes Femmes sont nimbées; dans la seconde, celle-là seule qui est en avant.

Monza, dans le manuscrit syriaque de Florence et sur un grand nombre d'autres monuments, où Notre-Seigneur repose dans une auréole soulevée par les Anges. M. Labarte, décrivant cette composition en peu de mots, dit seulement que le Christ ressuscité y est assis dans une gloire, bénissant de la main droite, et tenant de la gauche le livre des Évangiles. En effet, c'est bien là le Christ ressuscité, et la connexion de cette figure avec la scène de l'Apparition où la Résurrection est annoncée, est d'autant plus marquée, que nous voyons l'Ascension dans la scène intermédiaire : cette figure se rapportant tout à la fois directement à la Résurrection et directement à l'Ascension.

Enfin, toutes les pensées groupées dans ce petit monument peuvent se traduire dans cette phrase : — Jésus, attaché sur la Croix, mort pour vous, est ressuscité ; il est monté au ciel, il y règne à jamais, sans cesser d'être auprès de vous, pour vous appliquer, si vous le voulez, les fruits de sa mort et de sa résurrection.

Faites un nouveau rapprochement avec l'ivoire de Munich : vous observerez qu'à défaut de la Croix sur celui-ci, l'opposition entre les deux soldats exprime d'une manière plus primitive les souvenirs du Calvaire associé au saint Sépulcre. D'ailleurs, au-dessus du monument destiné à représenter celui-ci, voyez cet arbre verdoyant, chargé de fruits et d'oiseaux qui s'en nourrissent. N'est-ce pas là une image de la Croix devenue féconde ? Ce soldat qui lève la tête — tandis que, généralement, es soldats gardiens du tombeau sont tous représentés terrassés — a dû à cet arbre du salut la lumière et la vie : il faut se fermer volontairement les yeux, comme son compagnon, pour ne pas en profiter. Jésus ressuscité est monté au ciel !

Le fond de pensée est le même dans les deux monuments : mais, dans l'un, le point central d'unité est la Croix ; dans l'autre, c'est le saint Sépulcre. Le saint Sépulcre, sur l'ivoire de Munich, se montre avec un caractère monumental commun à toutes les compositions que nous venons de passer en revue, mais exprimé ici avec un développement supérieur. Ce n'est pas seulement le théâtre de la Résurrection que l'on vous met sous les yeux, c'est le monument, la splendide coupole élevée pour la célébrer, et qui avait reçu le nom même de « Résurrection », *Αναστασις*. La forme de coupole s'observe sur le sarcophage du Vatican, sur les fioles de Monza. Sur l'une de ces fioles au moins, l'on distingue même le petit édifice construit sur le saint Sépulcre proprement dit, de la rotonde qui s'élevait au-dessus d'eux, et qui les embrassait l'un et l'autre dans son enceinte[1].

1. Mozzoni, *Tavole della storia della Chiesa*, p. 84, fig. B.

Dans la miniature syriaque la coupole est moins élevée, mais richement dorée. Qui pourrait donc douter qu'en représentant ainsi le mystère de la Résurrection, on ne se proposât d'étendre la pensée sur toutes ses conséquences ?

III.

ASSOCIATION DES MÊMES MYSTÈRES, DU X[e] AU XII[e] SIÈCLE.

Avec la progression du temps, on s'attacha moins à représenter, dans la scène de l'Apparition, le saint Sépulcre à l'état de somptueux édifice, et l'on rencontre, à partir du x[e] siècle, d'assez nombreux exemples où il est ramené à ses simples éléments : tel est le diptyque en ivoire de la basilique de Milan, publié par Gori [1], et aussi la couverture d'évangéliaire en métal provenant de l'abbaye de Saint-Denis, et maintenant au Musée du Louvre [2]. Là, le saint Sépulcre s'ouvre comme une grotte sous un bloc de rocher; ici, on ne voit que le suaire et les bandelettes, encore liés ensemble comme l'enveloppe d'une momie se dressant à l'entrée d'une ouverture, désignée, dans l'un et l'autre monument, par le mot de Τάφος, « sépulcre »; et la série des inscriptions répétées sur le second, au-dessus des différents groupes [3], toutes empruntées au texte évangélique dans le sens historique des faits, vient attester que telle est bien la direction où s'engage la pensée.

Cependant, le saint Sépulcre monumental conserve encore plus généralement la préférence. On le retrouve sur trois des cinq tablettes en ivoire rapprochées par le P. Cahier, où le Crucifiement est représenté en vue de la souveraine efficacité du divin sacrifice [4]. Dans les deux autres, celui de Tongres et celui de la Bibliothèque nationale, la Résurrection de Notre-Seigneur n'est pas représentée, mais seulement celle des fidèles, et nous verrons tout à l'heure la corrélation que l'on a entendu établir entre l'une et l'autre.

1. Gori, *Thes. vet. dypt.*, T. III, pl. XXXII.

2. Labarte, *Arts industriels*, pl. XXVI. Au Louvre, D. 709.

3. Au-dessus des saintes Femmes : Εἶχε δὲ αὐτὰς τρόμος καὶ ἔκστασις, « et l'effroi et la stupeur les saisirent » (Marc, XVI, 5) ; au-dessus de l'Ange : Δεῦτε ἴδετε τὸν τόπον ὅπου ὁ Κύριος ; « Venez et voyez le lieu où était enseveli le Seigneur » (Matth , XXVIII, 6) ; au-dessus d'un soldat renversé, que l'on voit sous les pieds de l'Ange : Καὶ οἱ φυλάσσοντες ἀπενεκρώθησαν ; « et les gardes avaient été renversés comme morts » (Matth., XXVIII, 4).

4. *Mélanges d'Arch.*, T. II.

Dans la grande verrière de la fin du XII[e] siècle qui orne le chevet de la cathédrale de Poitiers [1], ayant représenté, comme sur les ivoires du P. Cahier, le Crucifiement, on a voulu cependant que la pensée définitive résultant de l'ensemble se fixât sur la personne du Sauveur, en tant que ressuscité et monté aux cieux. La Résurrection est dite dans deux petits compartiments, au-dessous de la Croix, parce que la place du tombeau qui en fut le théâtre, est dans les régions inférieures. Elle est dite, selon le mode d'expression usité jusqu'alors, par l'apparition de l'Ange aux saintes Femmes, distribuée dans les deux compartiments, séparés par le besoin de symétrie; mais son complément est donné dans les régions supérieures, où la grande figure de Notre-Seigneur occupe, dans une auréole soulevée par les Anges, le sommet de la verrière.

Le mystère de l'Ascension est plus directement représenté au moyen de cette figure, c'est incontestable. Les Apôtres, levant la tête au ciel dans la contemplation de ce mystère, sont distribués, immédiatement au-dessous, six par six, dans les deux cantons supérieurs de la Croix. Mais la figure du Christ, de beaucoup plus grande dimension, est séparée d'eux par une ligne très-tranchée; elle ne se présente donc pas comme si étroitement liée avec la partie de la scène qu'ils occupent, qu'elle ne puisse se rapporter, par des liens analogues, aux autres parties de la verrière, et notamment à la nouvelle de la Résurrection donnée par l'Ange. Le tombeau est vide. Où est celui qui l'occupait? Il est là-haut!...

Traduisant, s'il nous est permis de parler ainsi, dans le langage du discours, cette page écrite pour les yeux, nous ne pourrons la rendre que sous forme de litanie, appliquant à chaque scène de détail cette pensée finale : Le voici dans la gloire! — Le Christ a été crucifié : le voici dans la gloire! Le Christ est mort, il a été enseveli, il est ressuscité : le voici dans la gloire! Il est monté au ciel : le voici dans la gloire! — Cette formule s'applique également à la partie la plus inférieure de la verrière, où l'on a représenté les martyres de saint Pierre et de saint Paul; et nous dirons encore : — Les Apôtres du Christ ont été suppliciés : le voici dans la gloire! — La Résurrection, dans cet ordre de pensées, tient autant de place que l'Ascension même.

Ici il ne s'agit pas seulement de célébrer la Résurrection de Notre-Seigneur, nous devons y voir un gage de la nôtre. Jésus-Christ, en mourant sur la Croix, a reconquis la vie pour le genre humain. C'est au pied de la Croix que le premier homme la recouvre, recueillant en sa personne le bienfait pour sa postérité entière, de même que, dans sa personne, elle

1. *Hist. de la Cath. de Poitiers*, par M. l'abbé Auber, T. I, pl. X.

avait été condamnée à la mort. C'est par extension de la même idée, que, dans beaucoup de monuments, parmi lesquels il faut compter les ivoires groupés par le P. Cahier, dont nous venons de parler, l'on a représenté les morts sortant du tombeau au nombre de trois ou de quatre, c'est-à-dire en nombre indéterminé. Ils rappellent, sans doute, qu'au moment où le Sauveur expira, des morts ressuscitèrent effectivement [1]. Mais ces pensées et ces faits ne s'excluent pas, et lorsque les morts sont au nombre de deux, et disposés symétriquement à côté de la scène même où la Résurrection est annoncée, comme il arrive dans le vitrail de Poitiers, il est bien probable qu'on a voulu ainsi représenter Adam et Ève.

La connexion entre ces deux sortes de Résurrection, qui se fait sentir par la manière dont elles sont associées sur certains monuments, semble aussi résulter ailleurs de leur substitution l'une à l'autre. Ainsi, partons de cette première observation, que les idées de résurrection et de vie doivent être exprimées au-dessous du Crucifix, dans l'esprit des compositions qui nous occupent, comme une de leurs parties intégrantes. On remarquera que ces idées sont rendues simultanément, sur les ivoires de Bamberg et de M. Carrand, et de même dans la verrière de Poitiers, par la Résurrection de Notre-Seigneur — exprimée, comme on avait coutume de le faire alors, au moyen de son annonce aux saintes Femmes — et la résurrection des hommes qui reçoivent le bienfait de son sacrifice. Mais elles le sont uniquement par l'apparition aux saintes Femmes, sur l'ivoire du roi de Bavière, et uniquement par le second mode d'expression, sur les ivoires de Tongres [2] et de la Bibliothèque nationale. Les rapports intimes qui existent entre tous ces monuments, donnent assurément lieu de croire qu'en s'y servant de termes différents dans la partie inférieure de la composition, on a voulu cependant rendre la même pensée, sans l'affaiblir aucunement là où ces termes sont moins explicites. La Résurrection de Notre-Seigneur est le gage de la nôtre ; celle des fidèles au pied de la Croix est l'annonce de la sienne, si l'on s'attache à ce qui se passa spécialement sur le Calvaire ; elle en est la conséquence, si l'on embrasse dans leur plus grande généralité les idées ainsi exprimées.

1. Matth., XXVII, 52.

2. Nous avons cru un instant que, sur l'ivoire de Tongres, on avait voulu représenter Notre-Seigneur lui-même sortant du tombeau entre deux autres personnages qui ressusciteraient avec lui. Mais cette interprétation ne peut pas se soutenir, devant cette circonstance que le personnage ainsi rappelé à la vie se retourne vers le Sauveur attaché à la Croix. Si c'était le Sauveur lui-même, il se tournerait vers nous. Ce personnage est, d'ailleurs, tout à fait dans l'attitude où l'on a souvent représenté Adam au pied de la Croix. (*Voir* T. II, p. 366.)

IV.

LA RÉSURRECTION, AUX XII[e] ET XIII[e] SIÈCLES.

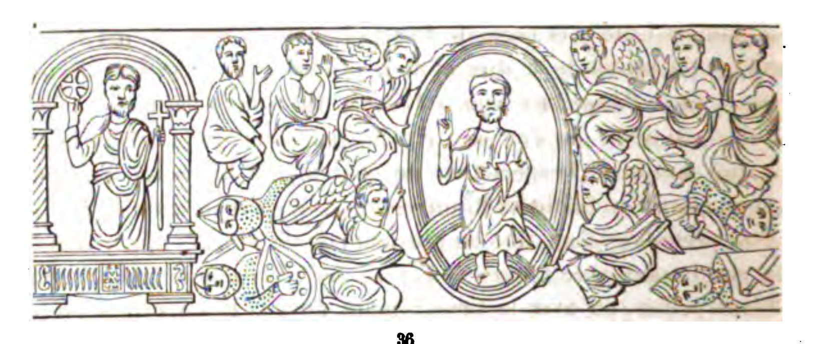
La manière usuelle et normale de représenter la *Résurrection* de Notre-Seigneur, ou plutôt de la dire et de la célébrer, jusqu'au XIII[e] siècle, est l'*Apparition de l'Ange aux saintes Femmes.* On trouve des moyens faciles, tout en continuant de s'en servir principalement, de satisfaire le pieux désir que doit avoir le spectateur de contempler lui-même l'image du Sauveur quand on lui dit sa Résurrection, soit en représentant, à la suit de cette première scène, une ou plusieurs de ses propres apparitions, soit en la combinant avec l'Ascension, considérée comme le complément de la Résurrection, ou avec le Crucifiement dont la Résurrection est elle-même le mystère complémentaire, ou même avec ces deux mystères réunis. Nous avons vu comment l'Apparition de Notre-Seigneur aux saintes Femmes avait été représentée aux V[e] et VI[e] siècles. Sur le diptyque en ivoire de la bibliothèque ambroisienne, à Milan, réputé du VII[e] ou du VIII[e] siècle, on la retrouve après la scène de l'Ange et des saintes Femmes au tombeau, suivie de la première apparition aux Apôtres réunis et de celle où saint Thomas touche le côté du divin Maître [1]. Ces diverses représentations disent toutes que le Sauveur est ressuscité; elles le montrent comme étant ressuscité; alors même qu'il est attaché à la Croix, elles le disent ressuscité, et doivent se traduire par ces termes : — Celui qui a été attaché à la croix est ressuscité. — Mais aucune d'elles ne montre Jésus-Christ ressuscitant.

La scène de la Sortie des limbes, portant le nom d'*Anastasis,* « résurrection », telle qu'on la conçut au XI[e] et XII[e] siècles, était une tentative pour représenter l'acte même de la résurrection, alors qu'on ne croyait pas encore devoir violer le secret du tombeau et montrer le Sauveur au moment où il en franchit les entraves. Nous nous garderons bien de dire qu'il les rompit, puisqu'il paraît clair que l'Ange ne renversa la pierre qu'après qu'il en fut sorti, et comme désormais inutile, puisque le tombeau était vide. Dans un manuscrit de Florence, dont Gori a publié les miniatures, et qu'il donne, avec probabilité, comme étant du X[e] siècle [2], Notre-Seigneur apparaît immédiatement au-dessus du tombeau, mais il n'en sort pas; il

1. Gori, *Thes. vet. dypt*, T. III, pl. XXXII, XXXIV; *Ann. arch* XXII, p. 193.
2. *Ib., id.*, T. III, pl. XII.

s'avance pour se montrer aux saintes Femmes, qui écoutent encore son céleste messager.

Au XIIe siècle, sur le candélabre pascal de la basilique de Saint-Paul-hors-les-Murs, Notre-Seigneur est représenté au moment de la Résurrection, émergeant, à la hauteur des genoux, d'un sarcophage, sous un arc qui surmonte et complète ce monument. Il ne fait aucun mouvement pour



36

La Résurrection et l'Ascension. (Candélabre de Saint-Paul, XIIe siècle.)

sortir : il est là, vivant et immobile, dans le sentiment du triomphe, élevant d'une main ce disque chargé d'une croix auquel on a donné le nom même de *signaculum Christi*, « le signe du Christ », de l'autre tenant de plus une croix triomphale. Cette représentation, on le voit, n'a elle-même aucune prétention à rendre, par des circonstances supposées ou imaginées dans ce dessein, le fait de la sortie du tombeau; elle s'y rapporte de très-près, car deux gardes sont là renversés à côté; mais elle exprime surtout la pensée du mystère et le célèbre dans sa généralité. Jésus était mort, il est vivant ; il semblait vaincu, il triomphe, et son tombeau lui-même devient le monument de sa victoire. Il y a plus : là encore, la Résurrection et l'Ascension sont représentées avec une telle connexion, que les gardes renversés dans le premier de ces mystères sont reportés de chaque côté de la scène consacrée au second.

Dans celle de nos miniatures provenant d'un Graduel franciscain, qui ornait l'R de l'introït *Resurrexi* de Pâques[1] et que nous publions pl. XIX, loin de montrer Jésus-Christ sortant du tombeau , on a eu recours à une

1. Il ne reste, au revers de cette riche majuscule, que deux jambages de l'*m* ; l'*u* et l'*s* d'*Exultemus*, qui appartient au graduel, à l'office du jour. Les notes de musique qui les accompagnent disent que ces caractères faisaient partie de ce mot, et non de *Dominus* qui précède. Une semblable combinaison de lettres et de notes ne peut appartenir à aucune autre Messe dont l'introït commence par un *R*. Nous avons fait la vérification scrupuleusement.



CH. DESCOUST, DEL ET SCT D'APRÈS L'ORIGINAL.

JÉSUS RESSUSCITE,

(Miniature du XIII.e Siècle.)

IMP. LITH. GAUVIN. POITIERS.

combinaison où la pensée est plus généralisée encore que dans aucune des représentations précédentes, mais en se basant sur la Rencontre de l'Ange au tombeau, et sur l'Apparition de Notre-Seigneur aux saintes Femmes, dont cette rencontre fut suivie. Ce n'est plus sur la pierre du tombeau que l'Ange est assis, c'est sur le dragon, qui est la figure de Satan à jamais vaincu ; et Notre-Seigneur, dans la région supérieure, — marquée, par la panse de la lettre, région azurée, tandis que la scène inférieure se passe sur un fond noir, — Notre-Seigneur se tient au-dessus, dans un calme solennel, répandant ses bénédictions sur tous, de même que les saintes Femmes représentent tous ses adorateurs.

Nous sommes cependant arrivé à une époque où l'on ne craignait plus de représenter Notre-Seigneur dans l'acte même de sa sortie du tombeau. Le plus ancien exemple que l'on ait pu en citer s'observe à Cologne, sur la châsse de saint Albin, que M. l'abbé Bock attribue au XIIe siècle, mais dont le style nous semblerait plutôt appartenir au XIIIe [1]. Notre-Seigneur, tenant son linceul d'une main, sa Croix pavoisée de l'autre, a mis un pied sur le tombeau, de nouveau représenté sous forme de sarcophage, et il fait un mouvement pour en retirer l'autre pied. Devant lui, deux gardes sont étendus comme morts, *velut mortui* [2], et deux Anges, debout de chaque côté, s'inclinent en adoration.

Ce sont là les éléments de représentation qui, à partir de ce moment, ont plus généralement prévalu pendant le XIIIe et le XIVe siècle, pour le mystère de la Résurrection. Ce n'est cependant pas sans variantes. A Bourges, dans la verrière de la *Nouvelle-Alliance*, Notre-Seigneur ne sort pas du tombeau : il en est sorti et repose au-dessus ; les gardes ne sont pas aussi complétement tombés à la renverse, et les deux Anges portent, l'un un encensoir, l'autre un cierge. Dans la verrière de la *Passion*, le mouvement du Sauveur pour sortir est de nouveau très-accentué, mais les Anges ne se montrent pas, et parmi les gardes, qui sont en beaucoup plus grand nombre, il en est un au moins, peut-être deux, qui rendent témoignage à la Résurrection ; les autres sont endormis, et non terrassés. Giotto est resté fidèle à l'ancienne manière dans les fresques de l'*Arena*, à Padoue, où il n'a montré Notre-Seigneur ressuscité que dans son apparition à la Madeleine, à la suite de la scène des saintes Femmes au tombeau. Dans le petit tableau de l'Académie, à Florence, que nous

1. M. l'abbé Bock a donné (*Trésors de Cologne*, *Sainte-Marie dans le Schnurgasse*, pl. XXXVII) une vue d'ensemble de la châsse, mais non celle de la représentation dont nous parlons. On la voit dans l'*History of our Lord*, de lady Eastlake (T. II, p. 264), où ce monument est attribué à l'époque carlovingienne, opinion que nous ne pouvons partager.

2. Matth., XXVIII, 4.

reproduisons, il a fait sortir le Sauveur de son sépulcre, et l'a lancé dans les airs, de ce jet léger dont il eut l'inspiration, en présence des gardes ter-



37

La Résurrection. (Giotto.)

rassés ; il n'a pas fait apparaître les Anges. Angiolo Gaddi, dans la fresque de la sacristie de *Santa Croce*, aussi à Florence, sans donner au Christ l'élan que lui a imprimé Giotto, l'a également représenté s'élevant au-dessus du



38

La Résurrection. (Campo-Santo de Pise.)

tombeau, et l'a entouré d'une auréole ; six Anges l'adorent, suspendus autour de lui, et les gardes, en grand nombre, sont terrassés au-dessous.

Au *Campo Santo* de Pise; dans la *Résurrection* attribuée à Bruno et Spinello, peintres aussi du XIVe siècle, et que nous mettons sous les yeux de nos lecteurs, l'on retrouve le mouvement du Sauveur pour sortir du tombeau; deux Anges en enlèvent le couvercle, deux autres sont en adoration, et les gardes sont endormis.

Dans tous ces monuments, le tableau de Giotto seul excepté, le saint Sépulcre conserve la forme de sarcophage. Il en est de même, au XVe siècle, dans les fresques du Beato Angelico, à Saint-Marc de Florence; dans les bas-reliefs qui ornaient le tombeau de Paul II, maintenant conservés dans les cryptes de la basilique de Saint-Pierre; dans le tableau du Pérugin au musée du Vatican, et dans le plus grand nombre des représentations du mystère de la Résurrection qui se sont succédé avant et après eux. Les artistes étaient-ils tous si ignorants de la véritable forme du tombeau de Notre-Seigneur, qu'en le représentant ainsi, ils aient cru lui restituer ses véritables formes? Ils n'y songeaient même pas; leur unique intention était de dire clairement : « c'est là un tombeau » ; à peu près comme lorsque, en représentant les Apôtres assis, dans un tableau de la Cène, on dit : « c'est là un repas », sans pour cela ignorer qu'ils étaient couchés.

Pour donner prise à la critique quant à la disposition des lieux, il faudrait s'être annoncé comme prétendant, sous ce rapport, au moins approcher de la réalité. La forme même d'un sarcophage isolé exclut l'idée de toute prétention de ce genre, tout autant que le faisait précédemment la forme monumentale d'une coupole, élevée longtemps après l'événement. Il est vrai que, maintenant, on entend représenter directement le fait de la sortie du tombeau; mais est-ce avec la pensée de montrer comment les choses se sont passées? Nullement. On dit en peinture que Notre-Seigneur sort du tombeau, en le représentant sortant d'un tombeau quelconque; les gardes terrassés disent sa victoire, les Anges en adoration disent sa gloire. Rien ne nous paraît à reprendre quand la représentation est réduite à ces proportions, comme sur la châsse de saint Albin. Que dire de la fresque du *Campo Santo*, où les gardes sont endormis, non terrassés, et où deux Anges enlèvent le couvercle du tombeau? Il y a là une tendance de plus à entrer dans l'ordre des faits, et quand on y entre, il faut s'y placer exactement. Les gardes gagnés par les Juifs dirent qu'ils étaient endormis, pour expliquer comment, pendant leur sommeil, les disciples de Jésus-Christ avaient pu enlever son corps; mais il n'est marqué nulle part qu'ils aient en effet manqué d'une manière aussi grave à leur consigne militaire. On peut, au contraire, tenir pour certain qu'au moment où Notre-Seigneur échappa à leur garde, ils veillaient parfaitement, au moins pour la plupart. Ils ne le virent pas, parce que le mystère

s'accomplit hors de toute vue humaine, avec une promptitude insaisissable à tout regard, et sans que le corps glorieux du Sauveur eût besoin de rien déranger pour s'élancer hors de sa ténébreuse prison. Mais, aussitôt après, ils virent renverser la pierre qui en fermait l'entrée, et s'ils ne virent pas l'Ange du Seigneur, ils furent témoins de toute la commotion qu'il produisit, et c'est alors qu'ils furent comme morts de frayeur. On est dans la vérité des faits en les montrant terrassés, on s'en éloigne en les montrant endormis.

Il y a cependant un juste motif de les montrer endormis; mais alors il faut que ce soit dans l'ordre des idées, pour signifier ceux qui laissent volontairement s'endormir leur conscience, qui ne voient point et ne veulent pas voir que Jésus est la résurrection et la vie. Le P. Cahier a interprété dans ce sens, favorable aux artistes du moyen âge, le sommeil des gardes près du tombeau, qu'on observe dans un grand nombre de leurs monuments[1]. C'est comme si on avait répondu aux gardes, lorsqu'ils disaient que le corps du Sauveur avait été enlevé pendant leur sommeil : « Vous dites que vous dormiez : vous dormiez en effet, mais de ce sommeil mortel de la conscience, qui devient de l'aveuglement. » En effet, il n'est pas douteux que précédemment, lorsqu'on représentait les deux soldats au pied de la Croix, l'un levant les yeux vers elle, l'autre endormi (T. II, pl. IV, XV), le sommeil de celui-ci n'eût cette signification. Dans la *Résurrection* de la verrière de la *Passion*, à Bourges, le même contraste est exprimé entre un plus grand nombre de soldats. Mais il faut convenir aussi que, sous l'empire de la routine, on a bien souvent représenté les gardiens du tombeau endormis, sans indiquer et sans comprendre soi-même suffisamment le sens dans lequel il fallait l'entendre.

Les peintres du *Campo Santo* donnent lieu de douter s'ils ne sont pas tombés dans cette erreur, d'autant plus qu'ils paraîtraient en avoir commis une autre, en faisant enlever le couvercle du tombeau par les Anges, comme s'il l'eût fallu pour que le Sauveur en sortît. La pierre qui fermait effectivement l'entrée du saint Sépulcre, ne fut renversée qu'après la sortie de Notre-Seigneur ; mais elle dut l'être aussitôt après, pour témoigner qu'elle était désormais inutile, et pour faciliter la constatation du mystère qui venait de s'accomplir. On peut considérer que représenter ainsi la Résurrection, c'est seulement avoir voulu faire apercevoir la succession des faits, comme lorsque, dans la scène du Baptême de Notre-Seigneur, on fait descendre le Saint-Esprit sur sa tête, tandis qu'il est encore plongé dans l'eau, ce qui n'eut lieu en réalité qu'après. Tout ceci peut donc s'interpréter favorablement. Il serait

1. *Mélanges d'Arch.*, T. II.

mieux cependant, pour éviter toute équivoque, que Notre-Seigneur fût élevé déjà à une certaine hauteur au-dessus du tombeau, quand la pierre qui le fermait est enlevée. Nous disons « une certaine hauteur », dans la supposition que le champ du tableau le comporte; car il suffit, quand l'espace ne s'y prête pas, comme dans le petit panneau de Giotto, à l'Académie de Florence, que le Sauveur se soit déjà élancé tout entier au dehors de sa tombe, pour autoriser la représentation de tout ce qui, historiquement, s'est passé aussitôt après. Seulement, cet élan même, si noble et si facile, imprimé par l'artiste florentin au divin triomphateur de la mort, dit que, dans ce moment même, il ressuscite; tandis que, dans la fresque de *Santa Croce*, dans le bas-relief du tombeau de Paul II, dans le tableau du Pérugin, le Christ apparaissant comme immobile au milieu des airs[1], on dira plutôt « il est ressuscité », et l'on admettra plus facilement que tout ce qui se passa après l'instant précis de sa Résurrection, ait eu le temps de s'accomplir. Toutes ces compositions sont d'ailleurs si évidemment conçues dans le sentiment mystique, c'est-à-dire en vue des pieuses affections qu'elles doivent inspirer, que ce serait tout à fait s'écarter du point de vue où elles nous invitent à les considérer, que de serrer de trop près la réalité des faits sur lesquels elles sont entées.

V.

LA RÉSURRECTION, DE FRA ANGELICO A RAPHAEL.

Les deux principales formes du mysticisme viennent de nous apparaître dans la mise en scène de la Résurrection. Giotto nous a offert l'image d'un corps glorieux, affranchi des lois de la matière, s'élançant dans les airs, selon le modèle offert par les Saints pendant cette vie même, dans leurs ravissements extatiques. Angiolo Gaddi et tous ceux qui l'ont imité, en tenant Notre-Seigneur élevé au-dessus du tombeau, invitent à la contemplation de sa personne adorable. Il est là, en effet, toujours à portée de l'âme qui le contemple; jamais il ne s'élève si haut qu'elle ne puisse l'atteindre.

Le Beato a répandu, dans la scène de la Résurrection des cellules de Saint-Marc, toute la suavité de son âme, par une association des données

1. Sur le tombeau de Paul II, le Christ est élevé à peine au-dessus du tombeau; mais il est porté sur un nuage, et cette indication suffit pour avertir de le considérer comme élevé dans les régions supérieures de l'air.

historiques et d'éléments de composition tout mystiques. Dans le petit tableau de l'armoire de l'*Annunciata*, à l'Académie, il a, selon l'ancienne manière, représenté la Résurrection, seulement par la rencontre de l'Ange et des saintes Femmes au tombeau. Dans la fresque dont nous parlons, il a eu recours également à ce mode de représentation si anciennement consacré; mais cette peinture étant isolée, il y avait un motif tout particulier pour y faire figurer en personne le divin Ressuscité. Le pieux artiste n'a pas voulu priver de la satisfaction de le voir, ceux de ses frères qui devaient habiter la cellule. Il a mis sous leurs yeux son Jésus, mais les saintes Femmes ne l'aperçoivent pas. Bien que très-apparent, dans une auréole lumineuse, au milieu de laquelle disparaît derrière un nuage la partie inférieure de son corps, il semble qu'il apparaît dans un demi-jour, comme présent à la pensée, plutôt qu'il ne se manifeste extérieurement, de même que saint Dominique, qui s'est glissé là pour être témoin de cette scène ravissante. Le spectateur est dans le secret; l'artiste lui dit tout doucement : « Voici Jésus », et Jésus sourit à la pensée du bonheur qu'il va causer à ses saintes amies en se montrant à elles. Il sourit à leur empressement, il sourit de leur douleur, de leur inquiétude, de leur étonnement. Il porte d'ailleurs les attributs de son triomphe : l'étendard crucifère. et une palme, emblème que nous ne lui avions pas encore vu à la main.

Nonobstant les différences de la composition, ce tableau se rattache aux œuvres dont nous le rapprochons, soit qu'elles l'aient précédé comme celle d'Angiolo Gaddi, soit qu'elles l'aient suivi comme le tombeau de Paul II et le tableau du Pérugin; il s'y rattache par l'invitation à méditer sur la personne du Sauveur ressuscité, et à le contempler revêtu de tous ses charmes. La *Société d'Arundel* a publié un tableau de Giovanni Sanzio, le père de Raphaël, peint à Cagli, petite ville des environs d'Urbin, tableau qui, avec des données tout autres encore, revient, par sa placidité, à ce même caractère mystique. Le peintre s'est attaché à la notion, seule véritablement historique, d'un tombeau creusé horizontalement dans le roc. Il n'a ni jeté, ni posé, ni suspendu Jésus dans les airs : il l'a fait sortir paisiblement et marcher sur le sol; puis Notre-Seigneur s'est arrêté au milieu des gardes, qui, endormis ou terrassés, ne le voient pas[1].

Raphaël, dans la composition de l'une des tapisseries du Vatican, pourrait avoir eu le tableau de son père pour point de départ, mais il a pris ensuite une marche toute différente. De part et d'autre, la porte du tombeau est quadrangulaire, comme une porte ordinaire; mais on remarquera surtout que le Sauveur, dans l'œuvre primitive, est déjà sorti hors de cette porte; que les gardes ne le voient pas, et qu'il se tient là pour

1. 11e année de la *Société d'Arundel*, 1859, no v.

se montrer à nous comme étant ressuscité. Toutes les pensées ainsi exprimées sont vraies dans leur généralité. Chez Raphaël, Notre-Seigneur sort par la porte ouverte: elle ne devrait pas l'être, puisque sa sortie n'est pas accomplie encore. Il sort à la vue des gardes : ils ne devaient pas le voir. C'est-à-dire que, si l'artiste s'est montré imitateur plus fidèle de la nature, dans la représentation du fait, tel qu'il l'a imaginé, d'un autre côté, il s'est éloigné de la vérité historique, plus qu'il ne s'en est approché. D'ailleurs, les rapports qui existaient entre les moyens d'expression et l'idée exprimée sont changés. Ce qui était vrai comme expression symbolique d'une pensée générale, comme propre à exciter la piété, à faire réfléchir, peut prêter à la critique en se particularisant.

C'est alors que l'on pourrait tomber sous le coup des prescriptions d'Ayala, quand il insiste sur la disposition réelle du saint Sépulcre, et plus encore sur la subtilité du corps glorieux de Notre-Seigneur sortant du tombeau encore fermé. On remarquera cependant, à la décharge de Raphaël, qu'il n'a donné dans aucune de ces inepties que signale plus sévèrement le théologien espagnol [1]. Sur la tapisserie du Vatican, on ne voit point de ces soldats qui tentent de tourner leurs armes contre le prisonnier divin qui leur échappe, on ne voit point surtout de ces chiens qui aboient. Les gardiens du sépulcre sont saisis d'effroi et jetés en désordre, comme on pourrait les représenter sans contestation, si, au lieu de Notre-Seigneur sortant du tombeau, ils avaient seulement sous les yeux l'Ange qui en renversa la pierre, tandis que Jésus s'élèverait dans les airs, hors de la portée de leurs regards. D'un autre côté, la marche victorieuse de ce divin Sauveur, au milieu de cette troupe armée, est vraiment belle; elle dit mieux, peut-être, sa puissance irrésistible, que si on le voyait plus loin s'échapper à la dérobée. On comprendra surtout que Raphaël ait voulu dire ce divin ascendant, et n'ait pas voulu dire autre chose. Il ne saurait donc nous induire en erreur, parce qu'il n'a pas prétendu nous apprendre à la lettre comment les choses se sont passées, et que nous n'avons pas à chercher, à la rigueur, ce genre d'exactitude, sous une œuvre d'art qui ne s'annonce pas comme y prétendant. Tout considéré, cependant, il est remarquable que, des deux compositions que nous comparons, la plus mystique est celle qui s'en éloigne le moins, et qu'il faut revenir au point de vue de l'idée, pour justifier celle-là même qui s'est avancée dans les voies du naturalisme. Mais, ces réserves une fois faites, rien ne nous empêche plus d'accorder à la belle composition de Raphaël toute l'admiration qu'elle mérite.

1. Ayala, *Pictor Christ.*, L. III, cap. xx, § 2, 3.

VI.

LA RÉSURRECTION, DEPUIS LE XVe SIÈCLE.

Si, parmi les œuvres qui ont précédé Raphaël, il en est qui, en représentant le mystère de la Résurrection, élèvent la pensée plus haut qu'il ne l'a fait, on peut dire qu'elles y ont réussi en s'adressant à l'esprit, un peu à la manière de l'orateur ou de l'écrivain. Pour parler aux yeux par une image vive et saisissante, telle que nous venons de la voir, il fallait le génie de Raphaël, et quoique, dans la tapisserie du Vatican, le dessin seul soit de lui, nous ne voyons pas qu'aucun tableau l'ait atteint, l'ait surtout dépassé, quant au genre de supériorité qui est propre à cette œuvre.

Généralement tous les efforts ont tendu à rendre avec tout l'éclat, toute la vigueur imaginable, la puissance et la majesté du Sauveur s'élançant à travers les entraves impuissantes de la mort et de la matière. Mais il y a là quelque chose qui est trop hors de la portée humaine, et tout ce mouvement, toute cette lumière, en peinture, sont si loin de la réalité, qu'ils porteraient facilement à la froideur, au lieu de l'émotion qu'ils voudraient imprimer. En fait de jet, nous maintenons nos préférences pour la noble, douce et facile impulsion que nous avons admirée dans le Christ de Giotto.



Cette vie, ce mouvement, ce relief que l'on poursuivit comme une condition du vrai, — à l'exclusion exagérée des naïfs essais d'un art réputé dans l'enfance, — jetaient au contraire souvent dans le faux. En réprouvant comme trop archaïque tout ce qui avait été jusque-là de convention, on était obligé de recourir soi-même à de nouveaux procédés tout conventionnels. Voyez la *Résurrection* d'Annibal Carrache, dans la galerie du Louvre : son Christ s'élève dans les airs ; mais il est lourd et vulgaire, parce qu'il sent trop son modèle d'atelier. La pièce d'étoffe qui flotte sur ses reins sans reposer sur ses épaules, demeure suspendue d'une manière impossible, sous l'action de l'air qui l'agite. Celle qui, autour de la croix, remplace la bannière, naturellement tiendrait encore moins. Et pourquoi remplacer la bannière ? car si on obéit à la convention en mettant une croix entre les mains de Notre-Seigneur, il est également permis, comme l'accorde parfaitement le sévère Ayala, de la pavoiser régulièrement. Est-il plus vraisemblable que cette croix ait enlevé comme par hasard, en l'accrochant dans le tombeau, un des linges qui ont servi à l'ensevelissement?

Où la pensée de l'artiste se relève, c'est dans le soin qu'il prend pour dire bien haut que le Sauveur est sorti de son sépulcre sans en briser le sceau. Nous ne saurions toutefois approuver le moyen dont il s'est servi pour dire cette vérité. Ce soldat qui demeure endormi sur le saint Sépulcre, est en contradiction avec toutes les notions que l'on possède, quant au mode d'ensevelissement de Notre-Seigneur. On peut admettre toutes les formes de tombeau, pour en exprimer l'idée; mais il faudrait plus d'harmonie dans la composition : elle affecte trop de naturalisme dans beaucoup de ses parties, pour conserver le droit de recourir à des moyens qui n'ont de vérité que dans l'ordre symbolique.

Il est d'autres compositions, généralement plus modernes encore, où l'on a visé à se dégager, avec une progression croissante, de tout ce qui pouvait sentir le symbole et la convention. Sébastien Le Clerc, dans la vignette gravée pour l'*Histoire sacrée* de Brianville, s'est souvenu que le saint Sépulcre creusé dans le roc était précédé d'une autre excavation, qui lui servait comme de vestibule, et où les gardes avaient dû se poster. Il s'est servi de cette circonstance pour produire un contraste de lumière. La partie de la grotte où le corps de Notre-Seigneur reposait et où s'accomplit la Résurrection, est vivement éclairée, tandis que l'autre partie, où sont les gardes, est restée dans l'ombre; le Sauveur n'a plus rien à la main, et il s'est élevé le corps drapé seulement dans un pan de linceul; il s'élance en présence des gardes renversés, mais il se confond dans la teinte la plus claire avec l'éclat lumineux qui l'environne. Nous comprenons qu'on veut nous dire son mouvement rapide comme l'éclair, et nous pouvons nous prêter facilement à l'idée que les gardes ne l'aperçoivent pas. Ils sont donc réputés frappés par la commotion et éblouis, de façon à ne pouvoir rien distinguer. Jusqu'ici toute la composition est tenue très-près de la réalité des faits; mais il a fallu, pour obtenir ce résultat, supprimer tout ce qui pouvait représenter le saint Sépulcre comme ayant été hermétiquement fermé; l'ouverture par laquelle on communique d'une excavation dans l'autre, est si spacieuse, qu'elle ne pourrait pas être close par les moyens qui furent employés. L'Ange s'aperçoit, légèrement dessiné dans la clarté lumineuse, derrière Notre-Seigneur, et il était bien de le montrer; mais cet Ange adore le Sauveur, déjà ressuscité et s'élançant devant lui; il est posé là où était le corps sacré : il n'a pas à s'occuper d'une pierre que la représentation ne saurait comporter.

Ces observations n'ont pas un caractère de critique : elles ont seulement pour but de faire apercevoir comment, dans la représentation d'un pareil sujet tout spécialement, il est impossible d'atteindre la réalité, et comment on est d'autant plus fondé à dire des vérités dans un langage qui devient très-intelligible, dès qu'il est usuel et convenu que les moyens vous feront

toujours défaut, si vous voulez rendre en une image, avec une égale exactitude, la vérité absolue du fait.

Le mode de représentation essayé par Sébastien Le Clerc nous paraît légitime. Nous ne lui reprocherons pas, comme au Carrache, de n'être pas d'accord avec lui-même; mais nous admettrons, au même titre, qu'on ait pu se passer de figurer la grotte, comme l'a fait le P. André, dominicain, dans un de ses meilleurs tableaux, que possède l'église de Notre-Dame, à Fontenay-le-Comte. Ces deux compositions, à peu près contemporaines, se tiennent d'ailleurs de fort près. De part et d'autre, on peut admettre que le Sauveur soit réputé disparaître aux yeux de ses gardes, au milieu de l'éclat lumineux qui l'environne et de l'effet du mouvement rapide avec lequel il s'élance; mais le jet ascendant est bien mieux rendu dans le tableau que dans la vignette; on pourrait même s'étonner que, dans celle-ci, le Sauveur n'ait pas encore franchi les étroites limites de l'excavation où il était renfermé; et, une fois de plus, ce qui était recherché comme un élément de la vérité serait accusé de lui nuire sous d'autres rapports.

VII.

APPARITIONS A LA SAINTE VIERGE ET AUX SAINTES FEMMES.

Représenter le fait absolu, l'idée générale, le moment précis de la Résurrection, tel est le but que l'art chrétien s'est proposé dans les monuments que nous venons d'étudier. Autre est la représentation des manifestations successives qui, après ce grand événement, vinrent en attester la réalité. L'apparition de l'Ange aux saintes Femmes, celle dont Notre-Seigneur lui-même les favorisa bientôt après, ont servi de type, dans l'antiquité chrétienne, pour exprimer le fait même qui leur était annoncé. On se l'explique facilement quand on observe que l'Église a choisi, pour son évangile du jour de Pâques, le récit même des circonstances où la première nouvelle officielle de la Résurrection fut ainsi donnée. Maintenant nous allons retrouver ces mêmes apparitions, à leur rang historique, dans différentes séries d'époques postérieures. Il y a de ces séries d'apparitions de Notre-Seigneur qui sont très-développées; la plus complète que nous connaissions est celle des vignettes de Simon Vostre[1], où l'on

1. On peut encore citer, avec M. Didron, les vitraux de Saint-Étienne-du-Mont, à Paris. *Guide de la Peinture*, page 200, note.

n'en voit pas moins de onze, outre deux petits tableaux consacrés au fait même de la Résurrection et à la scène de l'Ange et des saintes Femmes au tombeau. Il est probable que les bas-reliefs du chœur, à Notre-Dame de Paris, en offraient un pareil nombre avant que le jubé eût été détruit; il aurait suffi, pour cela, que l'apparition à la sainte Vierge y précédât, comme dans les vignettes, l'apparition à la Madeleine, par laquelle débute la série subsistante. Les prescriptions du *Guide de la peinture* du mont Athos portent sur un pareil nombre de sujets. Les sujets, d'ailleurs, ne sont pas les mêmes dans les différentes séries.

Il n'est pas exact de dire que l'apparition à la sainte Vierge ait été prise dans les Évangiles apocryphes, par la seule raison qu'elle s'y trouve rapportée, et qu'elle ne l'est pas dans les livres canoniques. La connaissance nous en est venue par tradition. Cette tradition est rapportée par saint Ambroise, saint Paulin de Nole, Sedulius, etc. Elle est admise par saint Bonaventure, saint Bernardin de Sienne, soutenue par des critiques éminents, comme Trombelli, Sandini [1]. On comprendrait difficilement surtout que Marie n'ait pas été la première avertie de la Résurrection, la première admise à contempler son divin Fils dans son état glorieux. Faute, cependant, de pouvoir s'appuyer sur le texte sacré, le fait spécial de cette faveur accordée à la Mère de Dieu n'est entré que difficilement dans le cycle de l'art chrétien, et la représentation n'en a été fréquente qu'aux environs de la Renaissance. Mais on a remarqué que la sainte Vierge, dans la miniature du manuscrit syriaque, à Florence, se substituait à l'une des saintes Femmes qui, venues pour apporter des parfums, avaient été successivement favorisées de l'apparition de l'Ange et de celle de Notre-Seigneur lui-même. Est-ce là une simple erreur de fait? Nous ne pouvons le croire. Nous y verrions bien plutôt la preuve d'un caractère de généralité dans ces compositions, caractère dont nous trouvons encore l'écho dans le *Guide de la peinture* du mont Athos, et dans notre petit tableau russe.

Dans le *Guide*, l'article qui suit celui qui est consacré à l'apparition de l'Ange a reçu ce titre : « Le Christ, apparaissant aux Femmes qui portent « la myrrhe, leur dit : « Réjouissez-vous ». Et il est ainsi conçu : « Le « Christ debout, bénissant des deux mains. A sa droite, la sainte Vierge; « à sa gauche, Marie-Madeleine : elles se jettent à genoux et embrassent « ses pieds. » L'apparition propre de la Madeleine, celle où Notre-Seigneur lui commande, au contraire, de ne pas le toucher, *noli me tangere*, ne vient qu'après. Dans le tableau russe (pl. XVII), tandis que, au milieu

1. Trombelli, *Mariæ sanctissimæ Vita et Gesta*, T. IV, diss. XL. Sandini, *De Christo*, cap. XVI, § 7.

Notre-Seigneur ressuscite, — sortant du sein de la terre, en général, dans les conditions qui se rattachent à la Descente aux limbes représentée au-dessous, plutôt que sortant du tombeau, dont on ne voit pas de traces, — l'Ange est assis à côté de lui, et une sainte Femme s'avance vers l'envoyé céleste [1]. Cette sainte Femme est la Mère de Dieu : les sigles inscrites sur sa tête, et qui la désignent dans toutes les autres scènes du même tableau, ne laissent aucun doute à cet égard. Dans toutes ces compositions, on a généralisé la pensée de la première annonce de la Résurrection aux saintes Femmes, des apparitions dont elles furent d'abord favorisées, en y comprenant ce que l'on savait par la tradition, ce que l'on pensait du privilége en vertu duquel la Mère de Dieu était passée ou avait dû passer la première, et ensuite tout ce que l'Évangile nous apprend relativement à Madeleine et aux préférences dont elle fut l'objet. Dans le *Guide*, en comparant le titre de l'article avec le texte de ses prescriptions, on voit bien qu'il y a quelque confusion entre le fait spécial de l'apparition aux saintes Femmes [2] — cette apparition qui suivit celles dont la sainte Vierge et Madeleine avaient été favorisées auparavant — et l'idée générale dont nous parlons ; mais cette confusion même et la place donnée à cet article avant tous les autres, est une preuve de l'empire exercé sur les esprits par cette idée, d'après laquelle on concevait que la Mère de Dieu, la Femme par excellence, devait être associée tout spécialement à la pensée de la Résurrection.

Le *Guide* reprend ensuite exactement l'ordre des faits. Pierre et Jean accourent au tombeau ; le Christ apparaît à Madeleine, puis aux disciples d'Emmaüs, puis aux Apôtres, sans saint Thomas, puis lorsque saint Thomas se retrouve avec eux, etc. [3].

Dans les vignettes de Simon Vostre et dans les autres monuments du même temps où figure l'apparition dont la sainte Vierge fut l'objet, cette apparition prend sa place en tête de la série des faits, sans qu'on puisse, comme dans les exemples précédents, apercevoir l'intention de généraliser une idée. Marie n'avait aucunement partagé l'aveuglement des disciples, elle savait que son divin Fils ressusciterait. La vignette dont nous parlons la représente lisant les saintes Écritures, dont l'accomplissement se déroule sous ses yeux, où sans doute elle trouvait la promesse que bientôt elle reverrait l'objet de ses ineffables affections, lorsqu'il se présente

1. On remarquera que cet Ange est lui-même désigné comme étant l'archange Gabriel, par des sigles qu'il porte aussi dans l'*Annonciation* et dans la scène du *Baptême de Notre-Seigneur*.

2. Une preuve de cette confusion, c'est que cette apparition ne se trouve plus à la place qu'elle devrait occuper, après la scène du *Noli me tangere*.

3. *Guide de la Peinture*, p. 201, 202.

devant elle. Il ne vient pas, comme lorsqu'il se montra aux saintes Femmes et aux Apôtres, pour prouver qu'il est ressuscité, mais pour la réjouir et l'honorer; et l'on entrevoit que cette différence pourrait être la cause du silence inspiré à cet égard aux Évangélistes par le Saint-Esprit. C'est au chant du *Regina cœli* que l'artiste chrétien devrait demander ses inspirations dans cette occasion, et c'est la sainte joie du Fils et de la Mère qu'il lui appartient de représenter [1].

Marie-Madeleine aimait son Sauveur d'une ardeur bien vive, et ce fut en récompense de son amour qu'il la choisit, la première après sa Mère, pour lui donner la consolation de le voir ressuscité, la première de tous pour rendre témoignage à sa Résurrection. Cependant, son amour était encore trop humain; et si, de la main d'un grand maître, ces deux scènes des apparitions à la très-sainte Mère et à la sainte amie étaient rapprochées, il y aurait un beau contraste à tirer de la diversité de leurs impressions : d'une part, l'épanouissement d'une joie indicible contenue par la gravité du maintien le plus respectueux; de l'autre, cet empressement chaleureux qui mérita d'être réprimé par le divin objet de tant d'amour.

Noli me tangere : « Ne me touchez pas ». Ces paroles, en effet, sont devenues le titre communément donné à la scène de l'apparition de Notre-Seigneur à Madeleine. Il est hors de notre souvenir qu'elle ait été directement représentée avant le XIIe siècle; nous l'observons alors sur la porte de bronze de la cathédrale de Monreale, en Sicile, avec ces mots mêmes : *Noli me tangere;* ensuite, au XIIIe siècle, dans la mosaïque de cette église, avec le même texte; puis sur le diptyque en ivoire moulé par la Société d'Arundel, publié dans les *Annales archéologiques*, et auquel nous avons emprunté une *Flagellation* et un *Portement de croix* [2]. Au XIVe siècle, les exemples en sont très-multipliés. Jusqu'alors on ne voit point que, dans cette scène, l'on ait tenté de représenter effectivement Notre-Seigneur déguisé en jardinier. Saint Jean ne dit pas que Jésus ait pris les apparences ou les attributs de cet état [3]. Madeleine, dans son trouble, ne regardait rien, ne distinguait rien, et ce trouble seul nous paraîtrait avoir été la

1. Une peinture de la voûte, dans l'église de l'*Annunciata*, à Gênes, représente Notre-Seigneur apparaissant à sa très-sainte Mère, suivi de tous les Saints sortis des Limbes.

2. *Société d'Arundel*, 11e classe, n° 7. *Ann. arch.*, T. XXV, p. 296. Ci-dessus, p. 293.

3. Nous ne dissimulons pas que Catherine Emmerich décrit Notre-Seigneur apparaissant à Madeleine, comme ayant pris les insignes d'un jardinier (*Passion*, p. 458); mais à considérer ses méditations selon l'opinion la plus favorable, on ne peut méconnaître qu'elle ne vît souvent les choses sous des figures symboliques. Jésus est le divin Jardinier de nos âmes : la pieuse augustine de Dulmen le voyait sous la figure même où elle s'était représenté le jardinier de la parabole. En faveur aussi du déguisement complet en jardinier, on peut s'appuyer de l'autorité d'Ayala, qui la préfère sans l'imposer. (Lib. III, cap. XX, § 6.)

cause de sa méprise. Jésus lui dit un mot : *Maria!* — *Rabboni*, mon cher Maître ! s'écria-t-elle aussitôt, reconnaissant son identité parfaite. En effet, selon l'observation de lady Eastlake, c'est cette identité qui avait besoin d'être reconnue et proclamée.

Sans donner à Notre-Seigneur le costume de jardinier, on peut parfaitement lui mettre à la main un instrument de jardinage, pour préciser la circonstance. Les bas-reliefs de Notre-Dame de Paris en offrent un exemple du XIVe siècle, et l'on peut en citer beaucoup d'autres. D'Agincourt en a publié un, qu'il attribue au XIIe siècle; mais cette date est très-invraisemblable, et nous ne croirions pas que la peinture grecque dont il s'agit fût elle-même antérieure au XIVe siècle. Nous en parlons parce que, plus qu'aucun autre des monuments cités, elle exclut la pensée d'un déguisement complet. Les vêtements du Sauveur sont, au contraire, enrichis de riches broderies, pour dire l'éclat dont resplendissait toute sa Personne sacrée [1]. Dans les vignettes de Simon Vostre, la bêche est associée au manteau de la Résurrection. Dans une composition d'Albert Durer, Jésus la tient d'une main, et l'étendard-crucifère de l'autre. C'est ce que lady Eastlake — très-opposée à tout ce qui ferait supposer le déguisement en jardinier — appelle « faire la part de la sagesse et celle de la folie. »

Giotto, dans les fresques de l'*Arena*, à Padoue, s'est servi de la scène du *Noli me tangere* pour exprimer la pensée principale de la Résurrection. Immédiatement après la *Mise au tombeau*, et conformément au texte sacré [2], il l'a placée tout près du saint Sépulcre, auquel il a donné la forme de sarcophage, et il a fait asseoir les deux Anges que Madeleine venait d'y voir en effet. Ils fixent leurs regards sur Notre-Seigneur, et l'un d'eux le montre de la main, comme pour dire : C'est bien Lui. Le *Guide de la peinture* a conservé ces éléments de composition, et, selon ses prescriptions, la scène se passe en présence des deux Anges assis sur le tombeau.

Cette reconnaissance de Jésus par Madeleine, où se manifestent les plus pures et les plus vives affections que puisse soulever, dans une âme chrétienne, le chaste Époux des Vierges, constitue ce que l'on appelle dans l'art une situation : situation pleine de pathétique, de nature à être choisie pour elle-même, au point de vue des sentiments, et à fournir le sujet d'un tableau isolé. Nous ne connaissons que par la gravure le *Noli me tangere* du Beato Angelico, la cellule du couvent de Saint-Marc qui la possède étant du petit nombre de celles où il ne nous a pas été donné de pénétrer. Les auteurs des planches publiées sous la direction de

1. D'Agincourt, *Peinture*, pl. XCII.
2. Joan., XX, 12.

M. Perfetti sont admirablement entrés dans l'esprit du peintre angélique, mais leur travail laisse encore apercevoir combien, par sa touche délicate, il échappe à la reproduction, plus qu'aucun autre des plus grands maîtres. Dans un sujet comme celui-ci surtout, il serait impossible de dire, même après l'avoir eu sous les yeux, ce qu'il a su renfermer de pieux empressements sous l'impression de respect causée par la mystérieuse défense du Sauveur, et combien Jésus a mêlé de douceur aux paroles dont il s'est servi pour imposer cette impression.

Un petit tableau sur ce sujet, qui nous a laissé de charmants souvenirs, est celui de Lorenzo di Credi, dans la galerie de *Ufizzi*. Maintenant isolé, ce tableau a dû faire partie d'une *predella* — avec un autre panneau de même dimension, et posé en regard, représentant la sainte Vierge et saint Jean au pied de la croix — croix qui se perd dans la hauteur du tableau. Nous avons toujours été loin de partager, à l'égard du peintre et de ses œuvres, l'appréciation de lady Eastlake, qui, reproduisant cette composition, les taxe « de grâce insipide ». Pour qualifier, au contraire, ces petits tableaux, nous retrouvons, dans une note écrite lorsque nous venions de les observer pour la première fois, il y a plus de trente ans, les termes de « ravissante tristesse » appliqués à la station douloureuse, et celui de « tressaillement », pour dire ce que l'âme de l'artiste a mis d'émotion dans chacun d'eux, mais plus spécialement dans l'impression de Madeleine s'arrêtant à la voix de son Maître, au moment où elle était prête à lui embrasser les pieds.

Dans l'ordre des faits, l'apparition aux saintes Femmes, compagnes de la Madeleine, doit suivre celle dont elle fut d'abord seule favorisée. Nous avons vu comment elle l'avait, cependant, non pas précédée, mais primée dans l'antiquité chrétienne; l'obligation où nous sommes de nous restreindre, à raison même de l'abondance des matières, nous interdit d'y revenir avec de nouveaux détails. Nous ferons seulement remarquer que, s'il ne fut donné à ces saintes Femmes de voir le Sauveur qu'après Madeleine, il leur fut permis de faire ce qui lui avait été défendu; car, aussitôt que Jésus se fut présenté à elles et les eut saluées d'une douce parole, elles lui saisirent les pieds et l'adorèrent [1]. Le *Noli me tangere*

1. *Et tenuerunt pedes ejus et adoraverunt eum* (Matth., XXVIII, 9). Deux saintes Femmes sont ainsi prosternées devant Notre-Seigneur, et lui saisissent les pieds, dans le compartiment final du diptyque en ivoire, antérieur au XIIe siècle, conservé dans la basilique ambroisienne, à Milan, et publié par Gori, pl. XXXII. A côté de Notre-Seigneur, on y lit : ΤΟ ΧΕΡΕΤΕ, pour χαιρετε, *avete*. Cette composition est tout à fait conforme aux prescriptions du *Guide de la Peinture*. Le trait spécial à ce livre, c'est de désigner ces deux saintes Femmes comme étant la sainte Vierge et la Madeleine. En fait, l'une d'elles aurait pu être celle-ci ; le texte de saint Matthieu semblerait inviter à le croire ; alors elle aurait été admise quelques

adressé à Madeleine n'en devient que plus mystérieux. Il y a donc, dans la scène de l'*Avete* elle-même, les éléments d'un tableau très-pathétique; mais, comme elle est primée, sous ce rapport, par le sujet précédent, nous ne voyons pas qu'on s'y soit attaché en dehors des séries historiques où elle prend naturellement place, et des idées qui, plus anciennes, l'avaient fait adopter comme type des manifestations de Notre-Seigneur après sa Résurrection.

VIII.

APPARITION AUX DISCIPLES D'EMMAUS.

Parmi les apparitions de Notre-Seigneur après sa Résurrection, il en est trois qui ont servi principalement d'aliment à l'art chrétien : celles dont furent tout d'abord récompensés l'ardent amour de Madeleine et la pieuse sollicitude des disciples d'Emmaüs, puis celle qui, en triomphant de l'incrédulité de saint Thomas, devint une des preuves les plus manifestes de la réalité du mystère dont l'Apôtre avait douté. Ces trois apparitions étaient choisies entre toutes pour donner beaucoup à penser, et pour satisfaire aux plus vifs besoins de l'âme. Après avoir porté notre étude sur l'apparition à Madeleine, nous croirons avoir rempli suffisamment notre tâche, en insistant dans une égale mesure sur les deux autres, nous contentant de rappeler succinctement comment se complète la série des représentations où Notre-Seigneur ressuscité se manifeste à ses disciples, soit dans les bas-reliefs de Notre-Dame de Paris, soit dans les vignettes de Simon Vostre. Celles-ci, en effet, composées à l'issue du moyen âge, en sont un écho assez fidèle, et leur importance en iconographie est assez grande pour qu'on puisse faire ce rapprochement, malgré la disproportion des monuments. De part et d'autre, après l'apparition aux saintes Femmes, vient celle à saint Pierre; elle est suivie, dans les vignettes, d'une scène qui a son fondement, non dans l'Évangile, mais dans une tradition. Selon cette tradition admise par saint Bonaventure et par Catherine Emmerich. Joseph



39

Apparition à Joseph d'Arimathie.
(*Heures* de Simon Vostre.)

instants plus tard, à faire ce qui lui aurait été interdit d'abord. Mais, dans l'ordre des faits, on ne peut admettre qu'elle accompagne la sainte Vierge en cette circonstance.

d'Arimathie aurait été emprisonné par les Juifs, et Notre-Seigneur, lui apparaissant après sa Résurrection, l'aurait délivré. C'est là ce qui est représenté après la scène dont nous parlons, avec cette légende : *Quomodo apparuit Jesus Joseph in carcere existenti* [1]. Dans les bas-reliefs de Notre-Dame, on voit, aussitôt après l'apparition à saint Pierre, Notre-Seigneur cheminer vers Emmaüs, avec les deux disciples qu'il a rencontrés; puis il reparaît à table, assis avec eux, et rompant le pain. Cette seconde scène figure seule dans les vignettes, après la délivrance de Joseph d'Arimathie. Viennent ensuite, dans les deux séries, les apparitions aux Apôtres réunis, d'abord sans saint Thomas, puis avec l'Apôtre récalcitrant, et, plus tard encore, l'apparition sur le lac de Tibériade.

Les scènes qui suivent — deux dans les bas-reliefs, une dans les vignettes — où Notre-Seigneur est au milieu de ses disciples, pourraient se rapporter en général à ces paroles des Actes des Apôtres : *Præbuit seipsum vivum post Passionem suam in multis argumentis, per dies quadraginta apparens eis, et loquens de regno Dei* [2] : « Leur apparaissant (à ses Apôtres) durant qua« rante jours, et leur parlant du royaume de Dieu ». L'une de ces scènes doit cependant représenter plus particulièrement la dernière instruction que Notre-Seigneur leur donna sur la montagne des Oliviers, avant l'Ascension.

Relativement à l'apparition aux disciples d'Emmaüs, la même question se présente que pour celle à Madeleine. Notre-Seigneur prit-il alors une apparence propre à favoriser leur illusion ? ou cette illusion fut-elle uniquement le résultat de l'appesantissement de leurs yeux ? Le plus vraisemblable, dans l'une et l'autre occasion, c'est que Jésus ne mit aucune affectation dans aucun sens. Il se présente, comme le dit saint Bonaventure, sous la figure d'un voyageur, *specie peregrini*, avec ses traits naturels, dissimulés par la seule simplicité de son maintien, par le jeu de sa physionomie, avec un costume approprié à la circonstance, de nature à être peu remarqué. Duccio, dans les fresques de Sienne, s'est

1. S. Bonaventure, *Medit. Vitæ Christi*, cap. xc. L'Évangile apocryphe de Nicodème parle de l'arrestation de Joseph d'Arimathie, mais non de l'apparition dont il aurait été favorisé.

2. *Act. Apost.*, I, 3.

Nous ne saurions dire quelle est la signification d'une autre vignette qui précède l'Ascension, et où il semble que la sainte Vierge est en conférence avec les Apôtres. Une autre vignette encore, dont nous n'avons pas parlé, intercalée au bas d'une page entre l'Apparition à saint Pierre et la Délivrance de Joseph d'Arimathie, mais qui ne paraît pas devoir être considérée comme intermédiaire dans l'ordre des faits, montre Notre-Seigneur à table avec les onze Apôtres. Elle nous semble aussi se rapporter au texte des *Actes des Apôtres*, auquel il faut alors ajouter ces mots du verset suivant : *Et convescens* : « Et mangeant avec eux. » (v. 4.)

certainement écarté de la vérité de fait, en le représentant recouvert d'une tunique ou d'un manteau de grossière fourrure, conformément à l'idée qu'on se faisait du costume des pèlerins, en Italie, au XIVe siècle[1]. En effet, dans les fresques du *Campo Santo* de Pise, saint Renier est ainsi revêtu quand il prend l'habit des pèlerins, et il ne quitte plus ce costume, ni pendant sa vie, ni dans les apparitions où il est représenté après sa mort (T. III, pl. XVI, fig. 4). Dans la pensée du peintre, ce n'est qu'une manière naïve de rendre le mot *peregrinus*, dans le sens de *pèlerin* qu'il avait pris, et non dans celui de *voyageur* et d'*étranger* qu'il avait primitivement. Les deux disciples, au contraire, ont conservé leur tunique et leur manteau ordinaire.

Au XVe siècle, vers la fin, Stefano de Ferrare, élève du Squarcione, peintre dont le principal mérite était de faire mouvoir admirablement ses personnages, a représenté, dans un tableau publié par M. Rosini et de sa propre collection[2], Notre-Seigneur descendant rapidement le versant d'une colline, entre les deux disciples, sans interrompre une conversation animée. Il est difficile, dit M. Rosini, de poser trois figures qui marchent avec plus de vérité. Nous trouvons cependant qu'il y a de l'exagération dans leur marche précipitée ; et nous préférons beaucoup le groupe conçu dans le même sentiment, que nous donnons d'après une vignette du XVIe siècle[3]. On voit, d'ailleurs, que Stefano, préoccupé du genre de succès qu'il a obtenu, s'est étudié à disposer le costume qu'il attribue presque identiquement aux trois voyageurs, en vue de faciliter leurs mouvements. Leurs tuniques, relevées jusqu'à la ceinture, laissent pleinement à découvert les sortes de braies ou de pantalons dont ils sont pourvus. Ce n'est pas comme moins vrai, c'est comme moins respectueux que tout autre, que nous critiquons ce mode de représentation. Quant au chapeau que porte Notre-Seigneur dans ce tableau, on peut l'admettre ; mais nous ne le voudrions pas si



40

Les disciples d'Emmaüs.
(Vignette du XVIe siècle.)

1. Dans la scène de l'*Hospitalité*, peinte par le Beato Angelico, dans le cloître de Saint-Marc, et que nous avons reproduite (T. II, p. 819), Notre-Seigneur est vêtu d'une manière analogue. Cette circonstance a contribué à faire confondre cette scène avec celle des disciples d'Emmaüs.

2. Rosini, *Storia della Pitt. ital.*, T. III, p. 152.

3. Damien Marafti, *Figure del Nuovo Testamento*. Lyon, 1559.

ample qu'il rendît impossible l'adjonction du nimbe. Le dessinateur de Simon Vostre a pu conserver celui-ci, tout en couvrant d'un chapeau la tête du Sauveur, de même que celle de ses compagnons. On peut aussi, comme Fra Bartholomeo dans la fresque qui orne un dessus de porte du couvent de Saint-Marc, suspendre le chapeau derrière le dos. Il dit ainsi, comme attribut, tout ce que la circonstance peut demander, et on n'est pas exposé à défigurer les traits divins que nous devons aimer à contempler.

L'histoire de l'apparition aux disciples d'Emmaüs ne paraît pas dans les représentations de l'art chrétien avant le XIe ou le XIIe siècle. Un panneau lui est consacré sur les portes de Bénévent et de Monreale. Sur la première, Notre-Seigneur est assis entre les deux disciples ; sur la seconde, il les aborde aux approches d'un château-fort. Au XIIIe siècle, cette histoire a été traitée, avec un développement que nous ne lui avons jamais vu depuis, dans la mosaïque de cette même église de Monreale ; aucun autre fait de l'Ancien ou du Nouveau Testament n'occupe autant de place. Quatre scènes lui sont consacrées ; elles sont désignées par ces mots de l'Évangile : 1° *Qui sunt hi sermones quos confertis ad invicem ambulantes et estis tristes?* est-il dit d'abord ; et Jésus aborde les deux voyageurs, en les questionnant sur l'objet de leur entretien. 2° *Et cognoverunt eum in fractione panis;* Jésus à table, au milieu d'eux, rompt le pain. 3° *Nonne cor nostrum ardens erat in nobis?* les deux disciples, après la disparition de Notre-Seigneur, se disent leurs impressions. 4° *Ingressi sunt in Jerusalem;* ils reviennent à Jérusalem annoncer aux Apôtres ce qui leur est arrivé.

Dans les bas-reliefs de Notre-Dame de Paris, on voit successivement Notre-Seigneur invité par les deux voyageurs et s'arrêtant avec eux à Emmaüs ; et ensuite à table avec eux et rompant le pain. Ce sont deux scènes d'un caractère intime et familier, où les sentiments, sans être très-accentués, sont bien sentis. L'une et l'autre prêtent en effet singulièrement aux sentiments affectueux : comme expression, la première, d'une piété plus douce ; la seconde, d'une piété plus ardente. Les instances des deux disciples pour retenir l'inconnu dont les paroles répandent tant de baume dans leur âme, sont aussi rendues avec beaucoup de charme dans le tableau de Fra Bartholomeo, à Saint-Marc de Florence. On voit que le peintre a imité la composition de Fra Angelico, où Notre-Seigneur est accueilli par deux Dominicains ; aussi est-il lui-même demeuré dans une généralité idéale, plus qu'il n'a cherché à entrer dans aucune circonstance particulière de fait, car ce groupe pourrait se rapporter à la première rencontre de Jésus, lorsqu'il aborde les voyageurs, aussi bien qu'au moment où il est retenu par eux ; ou plutôt, il ne se rapporte expressément ni à l'une ni à l'autre, mais à l'ensemble des sentiments que la présence

de Jésus doit exciter dans les âmes, quand elles se rencontrent avec lui et dans l'accomplissement d'une bonne action, sans en avoir encore distinctement la conscience.

Parmi les artistes qui ont traité le sujet de la fraction du pain dans l'hôtellerie, nul n'était plus capable de le bien rendre que Jean Bellini et Raphaël. Le premier y a mis une grande sérénité, dans le tableau qui est resté à Venise. Cette sérénité respire surtout dans la figure du Christ; mais l'impression des deux disciples, exprimée par un mouvement de la main, ne s'élève pas assez au-dessus de l'étonnement. Quant à la tapisserie du Vatican, on sent que Raphaël en a donné le dessin, mais on sent trop qu'il ne l'a pas exécutée. On voit que son idée dominante était de faire jaillir de la figure de Notre-Seigneur un éclat de sa divinité, au moment où il se fait reconnaître. D'ailleurs, les accessoires du tableau ont été combinés en vue de l'ornementation qui convient à une riche tapisserie. Somme toute, le tableau le plus célèbre et le plus digne de l'être, qui existe sur ce sujet, est celui du Titien, que nous possédons au Louvre. L'artiste y a mis ses grandes qualités, d'une part; il est demeuré, de l'autre, dans les convenances, par rapport au sentiment chrétien. Son Christ a quelque chose de la sérénité et de l'éclat des deux précédents, et les deux figures des disciples, portraits, dit-on, du cardinal Ximenès et de Charles-Quint, si elles ne disent pas grand'chose à l'esprit et au cœur, ne nuisent pas aux impressions que la pensée du sujet peut y faire germer. Aucun de ces tableaux, cependant, n'approche du *Cor nostrum ardens erat in nobis*; aucun ne rend ces cœurs que les paroles du Sauveur embrasaient de si douces flammes, cette reconnaissance faite au moment de la fraction du pain, lorsque Notre-Seigneur est près de disparaître, laissant ses deux disciples sous le coup de leurs plus vives impressions.

IX.

TÉMOIGNAGE DE SAINT THOMAS.

Quand saint Thomas fut appelé à jouer l'un des rôles les plus importants dans le cycle iconographique de la Résurrection, vers le IXe siècle au plus tard, bien loin de le représenter comme doutant encore, on voulut qu'il rendît sans hésiter, au Sauveur, le témoignage qui fut le résultat définitif de ses hésitations mêmes Son geste ne tend pas à la vérification du fait : Notre-Seigneur apparaît et lève le bras pour mettre à découvert la plaie sacrée; saint Thomas la montre du doigt, attestant

qu'à ce trait on doit le reconnaître, et comme celui qui fut mis à mort, et comme son Seigneur et son Dieu. C'est ainsi qu'ils sont l'un et l'autre représentés sur le diptyque de la basilique ambroisienne, à Milan [1], sur la porte de la basilique de Saint-Paul [2], et dans une miniature du XIIIe siècle. de la bibliothèque Harleienne, publiée par lady Eastlake [3]. Si la main de l'Apôtre, dans d'autres monuments, s'avance jusqu'à atteindre le côté ouvert du Sauveur, ce n'est pas qu'il doute encore, mais pour obéir plus littéralement à l'injonction de Jésus. Notre-Seigneur lui fait aussi toucher ses mains, dans les bas-reliefs de Notre-Dame de Paris.

Giotto est allé plus loin; dans les petits panneaux de l'Académie, à Florence, il a fait pénétrer la main de saint Thomas dans l'intérieur même de la plaie, demeurée assez ouverte pour la recevoir [4]. Ce qui caractérise cette progression dans la voie d'une constatation plus minutieuse, ce n'est aucunement, à notre avis, le besoin d'une époque où les esprits auraient été moins portés à croire, mais une disposition à particulariser le fait dans un sens personnel, et une tendance à l'exprimer conformément à sa réalité : tendance combinée d'ailleurs avec un fond toujours subsistant de naïveté, quant à la manière de concevoir et de rendre cette réalité même.

Le sentiment de pieuse mysticité qui devait, à cette époque, préserver l'art de l'affaissement auquel il se trouvait exposé par cette tendance même, se montre vivement d'ailleurs dans l'élan du saint Thomas de Giotto. Il y a là autre chose que la main qui pénètre dans ce côté ouvert! Puis le geste persistant du Sauveur, élevant sa propre main pour se rendre à lui-même le premier des témoignages, rattache de très-près cette composition aux précédentes.

Nous nous transportons à la fin du XVe siècle, pour observer, dans la

1. Gori, *Thes. vet. dipt.*, T. III, pl. XXXIV. *Ann. arch.*, T. XXII, p. 194. Labarte, *Arts indust.*, pl. XIII.

2. Nicolai, *Basil. di San Paolo*, pl. XII.

3. *History of our Lord*, T. II, p. 299.

4. On remarquera que le peintre, ayant rendu au Sauveur ressuscité tous ses vêtements, s'est trouvé dans la nécessité de faire une coupe artificielle dans la tunique, pour que l'Apôtre y puisse passer la main. Le sculpteur de l'ivoire de Milan avait supposé la manche de cette tunique assez large pour que, étant relevée, elle offrît les mêmes facilités pour pénétrer jusqu'à la plaie du côté. Dans la miniature publiée par lady Eastlake, on a supprimé entièrement la manche et décousu la tunique latéralement. On conclurait facilement en faveur du manteau, sans tunique, donné pour tout vêtement à Notre-Seigneur, après sa Résurrection, en le drapant de manière à laisser facilement la poitrine à découvert, tout en recouvrant parfaitement le reste du corps. Ayala est de cette opinion. (*Pict. Christ.*, L. III, cap. XX, § 1.)

vignette de Simon Vostre, de la piété, mais sans élan ; c'est un sentiment de bonté qui domine dans le mouvement de Notre-Seigneur, prenant la main de son disciple pour lui faire toucher son côté. Saint Thomas s'est jeté à genoux et laisse aller sa main où son divin Maître veut la conduire. C'est alors de la docilité, de l'obéissance qui se manifeste chez lui. Ses compagnons, les mains jointes, la tête penchée, se montrent surtout touchés [1].

Ces pieux sentiments ne sont ici qu'indiqués dans un étroit espace. Ils sont rendus dans le tableau de Cima de Conegliano : la plus douce piété y respire ; le souvenir nous en est resté comme l'un des meilleurs de tout ce qui a été peint dans la manière très-finie de Bellini. Ce tableau, l'un des joyaux maintenant de la galerie de Venise, a été exécuté pour faire un tableau d'autel, — d'un autel placé sous le double patronage de l'apôtre saint Thomas et de saint Magnus, évêque d'Aquilée; celui-ci est placé derrière Notre-Seigneur, dans ses vêtements épiscopaux, sous un portique qui embrasse les trois personnages. La scène de saint Thomas cédant à l'impulsion de Jésus qui lui met le doigt sur la plaie de son côté, a plus que jamais été prise, vu la circonstance, dans un ordre d'idées tout personnel, comme trait principal dans la vie de l'Apôtre. On commença, en effet, alors, à mettre les Saints en action dans les tableaux d'autels eux-mêmes; mais l'école restée fidèle aux Bellini s'efforça toujours de le faire dans un sentiment pieux.

Dans les tableaux où l'esprit moderne a tout à fait pris le dessus, — nous en citerons deux, l'un de Rubens, l'autre de Vandyck [2], — l'Apôtre, loin de rendre aucun témoignage, loin d'exprimer aucun empressement affectueux, n'est qu'un investigateur des plus vulgaires, vérifiant, avec une attention que nous appellerions impertinente, la réalité des plaies dont l'empreinte est demeurée aux mains du Sauveur.

Il y a, sans-doute, dans le Christ de Vandyck lui-même, une complaisance bienveillante qui n'est pas exempte de sentiment religieux. Quant au tableau de Rubens, il nous est impossible d'y trouver rien qui puisse élever l'âme.

L'apparition de Notre-Seigneur sur les bords du lac de Tibériade tient un rang élevé dans l'iconographie chrétienne, et l'on pourrait s'étonner que nous n'accordions aucune mention à l'un des chefs-d'œuvre de Raphaël. Le carton d'Hamptoncourt représente la tradition des clefs comme une des circonstances de cette apparition même; mais cette

1. Les estampes du P. de Natalis et de Damien Marafti sont conçues à peu près selon les mêmes données.

2. Ces deux tableaux ont été gravés par Réveil.

pensée nous ramène principalement vers saint Pierre, et c'est pour cette raison que, réservant ce qui nous reste à dire de ce tableau et de ceux qui ont traité le même sujet, pour la partie de nos études consacrée au Prince des Apôtres, nous nous contenterons ici de quelques mots sur le Christ de cette magnifique page du grand maître. Ce Christ, nonobstant le relief de ses formes, qui annonce la dernière manière de Raphaël, ne semble pas tenir à la terre sur laquelle il repose. Son visage est empreint d'une sérénité céleste, et le grand manteau blanc semé de fleurons d'or, dont il est drapé sur son corps nu et sans tunique, est justement disposé de manière à laisser voir la plaie du côté et à présenter l'idée d'un manteau de gloire. On ne voit plus rien là des besoins de la vie mortelle, dont s'est affranchi pour jamais le Sauveur ressuscité.

ÉTUDE XIII.

DE L'ASCENSION.

I.

JÉSUS MONTÉ AU CIEL.

Le Christ triomphant, si habituellement représenté dans la période de l'art chrétien qui fut ouverte par la conversion de Constantin, est toujours non-seulement le Christ ressuscité, mais le Christ monté au ciel; par conséquent, l'idée de l'Ascension se trouve implicitement comprise dans toutes les représentations que l'on en fait. Cette idée est mise en avant, d'une manière plus spéciale, sur les sarcophages où Notre-Seigneur est élevé au-dessus du voile tendu par la figure allégorique du Firmament (T. II, p. 427). Quant au fait même de l'Ascension, nous ne voyons pas d'exemples de sa représentation avant le VI[e] siècle. Nous l'observons, alors, sur les fioles de Monza (T. II, pl. XVII, fig. 4), dans la miniature du manuscrit syriaque, à Florence [1], et, à une époque qui, tout au moins, s'en éloigne peu, sur la tablette en ivoire de Munich (pl. XVIII), où elle est liée d'une manière si intime au mystère de la Résurrection.

En comparant ces divers monuments, nous y apercevons, dès lors, deux manières de représenter l'Ascension, qui ont persisté concurremment jusqu'au XIV[e] siècle, sauf de rares exceptions, et sans graves modifications d'aucune part, mais de telle sorte que les éléments accessoires de l'une s'associent facilement aux éléments caractéristiques de l'autre. Sur les fioles de Monza, dans la miniature syriaque et sur le plus grand nombre des monuments qui les ont suivies, Notre-Seigneur, vu de face, monte au ciel, assis dans une auréole soutenue par des Anges; ou

1. D'Agincourt, *Peinture*, pl. XXVII.

plutôt, il y est monté : nous essaierons de le prouver tout à l'heure. Sur d'autres monuments, moins nombreux que les premiers, il est vu de profil et s'élève obliquement, comme en marchant, soit que ses pieds portent encore sur la montagne, soit qu'ils s'appuient sur les nuages, et la main divine de son Père lui est tendue d'en haut pour saisir la sienne, ou elle l'a déjà saisie. Dans les plus anciens monuments où l'on observe ce mode de représentation, Notre-Seigneur n'est pas renfermé dans une auréole : l'auréole ne s'y associe qu'un peu plus tard.

Ce qui nous paraît caractériser ces deux manières, c'est que, dans la première, Notre-Seigneur est en possession de la gloire céleste ; dans la seconde, il s'élève pour la posséder.

Quand nous avons traité spécialement de l'auréole (T. II, p. 48), nous l'avons comparée, quand elle est soutenue par les Anges, dans l'Ascension, aux encadrements d'honneur où, soit le buste du Sauveur, soit seulement son monogramme, ou bien la Croix, sont aussi suspendus dans les airs par ces esprits célestes. Quand on a prétendu faire servir le ministère des Anges pour enlever le Fils de Dieu, on est tombé sous le blâme infligé par Ayala, et très-justement infligé : Notre-Seigneur s'étant certainement élevé au ciel par sa propre vertu. Nous ne nierons pas que cet abus ne se soit glissé dans l'art, et que, promptement même, les artistes n'aient quelquefois essayé d'imprimer un mouvement ascendant à l'auréole où repose Notre-Seigneur ; mais ce n'est pas là l'idée première de cette composition. Le Sauveur s'y montre assis dans l'auréole, comme sur son trône définitif. Sur un ivoire byzantin, passé de la collection Soltikoff dans celle de M. Carrand, et jugé du xe siècle par M. Labarte, qui l'a publié [1], l'auréole est remplacée par un globe, sur lequel Notre-Seigneur est assis. Ce globe, avec les Anges pour supports, est constellé : c'est donc le globe céleste, le trône de l'empyrée.

L'on voit, dans chacun des angles de la miniature syriaque, le Soleil et la Lune personnifiés, qui assistent au triomphe de l'Homme-Dieu et disent qu'il est parvenu au plus haut des cieux. Dans d'autres monuments, par exemple dans la fresque de Saint-Clément, à Rome, que nous mettons sous les yeux de nos lecteurs (pl. xx), pour rendre la même idée, le ciel est semé d'étoiles.

Revenant à la miniature syriaque, nous remarquons que l'auréole repose, dans sa partie inférieure, sur un ensemble de figures assez mal agencées ; mais, au travers d'ailes et de roues chargées d'yeux, on découvre les têtes des quatre animaux : c'est un moyen de glorification emprunté directement à Ézéchiel, plutôt qu'une allusion immédiate aux

1. Labarte, *Arts industriels*, pl. ix.

Évangélistes. Généralement, Notre-Seigneur, ainsi élevé sur son trône céleste, continue de porter le livre sacré qui contient toute vérité, mais qui dit plus particulièrement, comme un sujet de glorification pour lui, ce qu'il a fait pour le salut des hommes; aussi le miniaturiste oriental a-t-il eu soin de donner au volume renfermé près du Sauveur, dans l'auréole, une dimension extraordinaire, relativement aux proportions du divin personnage, car elle atteint la moitié de sa hauteur.

Si haut qu'il soit monté, cependant, Jésus ne s'est pas éloigné de nous. Pour lui, la distance n'y fait rien, et, de là-haut, il bénit son Église, il nous bénit, il écoute nos prières. Nous avons fait remarquer la liaison qui rapproche facilement les compositions où le Christ est représenté triomphant, dans un ordre d'idées plus général, de celles qui ont trait plus directement au triomphe de son Ascension. La mosaïque de l'Oratoire de Saint-Venance, à Rome (T. I, pl. VII), nous a fourni, au VIIe siècle, l'exemple d'un intermédiaire, où la pensée la plus générale domine, et où, cependant, l'idée spéciale se fait clairement apercevoir, au moyen des nuages dans lesquels le Christ se perd à mi-corps, au moyen aussi des deux Anges qui l'accompagnent dans les régions célestes, au moyen surtout de la sainte Vierge, qui, au-dessous de lui, dans la partie inférieure de la composition, est représentée en Orante. Nous allons voir, en effet, qu'elle l'est ainsi, plus ordinairement, jusqu'au cœur du moyen âge, dans la représentation de ce mystère. Cette observation s'étend à l'art gréco-russe, qui est un écho, souvent si fidèle, de l'antiquité chrétienne; et, mieux encore, nous verrons que Marie en Orante a été prise pour un trait si caractéristique de l'Ascension, qu'en réduisant la représentation, — nous ne dirons pas à ses termes les plus sommaires, parce qu'on a pu s'en tenir, pour exprimer la pensée de ce mystère, à l'image seule du Sauveur dans la gloire — mais à sa forme la plus abrégée immédiatement après cette unique image, on a prétendu tout dire en faisant apparaître, au-dessous du Fils de Dieu, sa très-sainte Mère dans cette attitude de la prière.

Pour représenter l'Ascension en montrant seulement Notre-Seigneur dans la gloire, il a fallu deux choses : que l'espace exigeât une pareille concentration; que la scène fût associée à d'autres compositions qui en déterminent la signification. Sur une lampe en bronze de la collection de M. Carrand, publiée par le P. Cahier, et dont il laisse prudemment la date flotter entre le IXe et le XIIe siècle [1], on voit, parmi d'autres bas-reliefs au

1. *Mélanges d'Archéologie*, T. III, p. 19, 20, 21. Tout en imitant la circonspection de l'éminent interprète du moyen âge, nous ferons remarquer que, sur cette lampe, le bonnet phrygien, attribué aux Mages, ferait pencher du côté de la première de ces deux dates,

repoussé, un Christ dans une auréole supportée par deux Anges, que l'auteur donne pour l'Ascension. L'espace, en effet, ne permettait pas de la traiter avec plus de développement, et les autres sujets voisins appartenant tous à la vie de Notre-Seigneur, on doit croire qu'il n'en est pas différemment de celui-ci. Il est placé entre l'Annonciation et l'Adoration des Mages : on pourrait s'en étonner; mais comme l'attouchement de saint Thomas figure aussi dans la série, on peut croire qu'il y a eu interposition. Cependant, de cette circonstance même, on sera en droit de conclure que la scène prend un caractère de généralité, et qu'on doit la traduire dans ces termes : le Dieu fait homme est monté au ciel; bien préférablement à ceux-ci : il monte au ciel. Les Anges près de lui remplissent un office d'honneur; en supportant son auréole, ils ne lui prêtent aucune aide. Nous sommes confirmé dans cette interprétation, par la comparaison avec une miniature du *Benedictional* de Saint-Œthelwold, où Notre-Seigneur est représenté exactement de la même manière et avec deux Anges qui supportent son auréole, lorsqu'il apparaît à saint Étienne, livré au martyre.

Sur le candélabre de la basilique de Saint-Paul, où l'auréole de Notre-Seigneur occupe également toute la hauteur de l'espace destiné à l'Ascension (p. 378, ci-dessus), il est de même évident que l'office des quatre Anges autour de cette auréole n'est nullement d'enlever le Fils de Dieu, mais de soutenir cet encadrement d'honneur. Ici, on voit, il est vrai, aussi quatre des Apôtres, mais loin que Notre-Seigneur soit présenté comme s'élevant au-dessus d'eux, ils sont eux-mêmes transportés dans les régions célestes pour l'adorer. Nous avons fait remarquer les quatre soldats terrassés, que l'on voit au bas de la composition. Deux de ces figures étant rapprochées du saint Sépulcre, où le Ressuscité est représenté, on pourrait les lui rapporter uniquement; mais les deux autres ne pouvant être séparées de la scène suivante, on est obligé, vu leur disposition symétrique, de reconnaître qu'elles s'y rapportent toutes les quatre. Ces soldats ne sont pourtant, dans le sens direct, que les gardiens du tombeau, renversés; mais ils représentent tous les ennemis du divin Triomphateur. Le mystère de la Résurrection est lié à celui de l'Ascension, et, tous les deux ensemble, au règne éternel du Fils de Dieu : *Dominare in medio inimicorum tuorum*[1]. Il domine au milieu de ses ennemis subjugués et vaincus. Cette pensée est d'autant plus frappante, qu'en abaissant les yeux vers les deux zones inférieures de ces bas-reliefs, on y voit Jésus tour à tour exposé aux hom-

plutôt que vers la seconde ; mais celle-ci ne manque pas non plus de raisons à faire valoir en sa faveur.

1. Ps. CIX, 2.

mages dérisoires de la soldatesque, et crucifié : de telle sorte, cependant, que la pensée finale de son triomphe perce au milieu même de chacune de ces autres scènes, destinées à rappeler ses combats.

L'*Ascension* sculptée, à la cathédrale de Chartres, dans le tympan de la porte latérale de gauche, sur la façade principale, se présente avec un tout autre caractère. Notre-Seigneur n'y apparaît pas dans une auréole, mais élevé au-dessus d'un nuage, qui prend une forme de rinceau. Des deux Anges qui l'accompagnent, l'un porte la main directement sur son bras; la main correspondante de l'autre Ange est brisée, mais il n'est guère possible de douter qu'elle n'agît de la même manière : ils aideraient donc le Sauveur à monter. Mais ils le font si légèrement, avec si peu d'efforts, qu'il ne vient pas dans l'idée que le Sauveur puisse avoir besoin de leur concours, et l'on comprend que ce concours n'a pour but que de l'honorer. Au-dessous de cette scène se trouvent deux plates-bandes : dans l'inférieure, sont assis en rang dix des Apôtres, levant les yeux au ciel ; dans la frise intermédiaire, sont suspendus quatre Anges, dans le sentiment de ceux de ces esprits célestes qui, au nombre de deux seulement, vinrent dire aux Apôtres que Jésus reviendrait comme il s'était en allé. Cet ensemble constitue un mode de représentation mixte, qui tient des compositions que nous venons d'examiner, et qui s'achemine vers les dispositions modernes, dont nous parlerons après avoir porté notre attention sur le rôle de la sainte Vierge.

II.

MARIE RESTÉE SUR LA TERRE.

Jésus est monté au ciel, Marie est restée sur la terre. Il s'est donc établi d'intimes communications entre le ciel et la terre, et, le courant établi, il ne sera plus interrompu. Marie, à son tour, est allée avec son divin Fils se plonger dans l'océan des béatitudes éternelles; mais l'exemple qu'elle a donné, pendant qu'elle était sur la terre, a été fécond : elle est demeurée le type des rapports que ne cessent d'entretenir le céleste Époux et son Église, en général, et l'âme fidèle, en particulier. C'est par la prière qu'on se tient en rapport avec Dieu; la prière est le canal par lequel il continue, de là-haut, de répandre ses grâces jusqu'à nous; c'est par elle qu'on s'élève là-haut jusqu'à lui. Notre-Seigneur a institué des moyens de salut, ils reviennent tous à la prière. Il en est d'obligatoires : ils donnent plus d'efficacité à la prière; ils n'en auraient pas sans elle, du

moins chez ceux qui peuvent prier; et ainsi tout, dans l'économie de la grâce et de la sanctification, revient à la prière.

Quand Jésus est monté au ciel, Marie ne s'est pas séparée de lui, parce qu'elle lui est demeurée unie par la prière; l'Eglise non plus ne se sépare pas de lui, parce que toujours elle prie. Marie est une image de la prière perpétuelle de l'Église. On voit combien est beau cet ordre d'idées, d'après lequel, dans l'antiquité chrétienne et pendant toute la première moitié du moyen âge, pour représenter l'Ascension, on a, au-dessous de Notre-Seigneur monté au ciel, fait apparaître sa très-sainte Mère en Orante, c'est-à-dire en prière; et l'on remarquera que, pour bien affirmer la signification qu'on entendait lui donner, on a eu soin, le plus souvent, de l'isoler des Apôtres, en les écartant d'elle à une certaine distance, à droite et à gauche.

Marie se voit ainsi, dans cette position très-caractérisée, au VIe siècle, sur les fioles de Monza (T. II, pl. XVII), et dans la miniature syriaque; au IXe, sur la couverture d'évangéliaire de la bibliothèque Barberini [1]; à une époque plus ou moins postérieure, dans la mosaïque qui orne la façade de l'église Saint-Frédian, à Lucques. Au XIe siècle, sur la porte de bronze de Saint-Paul, au XIIe sur celles de Bénévent, de Pise et de Monreale, l'attitude d'Orante est peu accusée, les mains de la sainte Vierge n'étant que légèrement élevées devant la poitrine, et les Apôtres sont moins écartés; mais, au fond, la disposition est la même, et la pensée n'est pas différente. Sur la *Pala d'Oro*, à Venise, où les mains de la sainte Vierge ne sont de même que légèrement élevées devant la poitrine, elle est, plus que nulle part ailleurs, isolée des deux groupes d'Apôtres, pressés à droite et à gauche. Sur une des fioles de Monza, par exception, et dans la miniature de la bibliothèque du Vatican, que nous avons donnée (T. II, pl. XXI), la sainte Vierge conserve la même attitude, quoique vue de profil, et non plus de face, position habituelle des Orantes. Au XIIIe siècle, dans la mosaïque de Monreale, où elle reparaît de face, elle s'éloigne cependant un peu plus des Orantes, ses mains venant à se joindre. Dans un bas-relief, sur une porte de la façade de la cathédrale, à Lucques, elle élève une main, et tient l'autre sur sa poitrine : le geste approprié à la prière venant à changer, l'idée fondamentale de la prière demeure toujours la même. Ces variétés d'attitude, plus multipliées à mesure que l'on avance dans le moyen âge, ne le montrent que mieux.

1. Il nous a été donné d'observer tous ces monuments sur les originaux, et c'est après avoir eu entre les mains les fioles de Monza, que nous croyons pouvoir dire que c'est la sainte Vierge, et non pas une double figure de Notre-Seigneur, qu'on voit figurer, sur celui de ces petits monuments où le personnage central est mal à propos représenté avec de la barbe, dans une vignette de Mozzoni, p. 77, B.

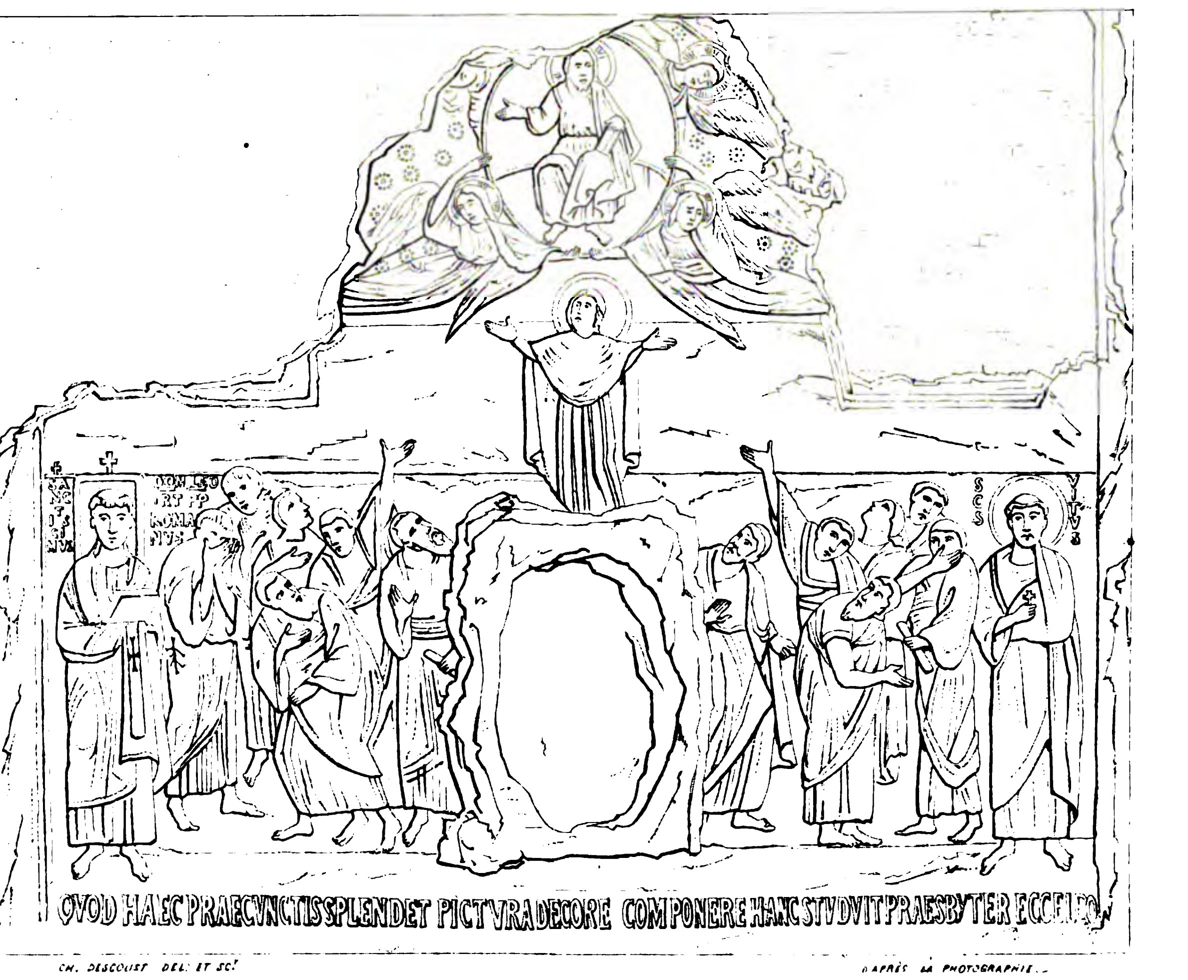
Cette idée de la prière, et de l'union avec le Fils de Dieu monté au ciel, est d'autant plus accentuée dans ces anciens monuments, comme propre à Marie, que les Apôtres, généralement, n'y prient pas; ils sont dans l'étonnement, la stupéfaction, l'admiration : on ne peut pas dire qu'ils prient. Le caractère que leur attribue, dans cette circonstance, la fresque de l'ancienne basilique de Saint-Clément[1], enfouie sous l'église actuelle, à Rome (pl. xx), est le même que sur les fioles de Monza, que dans la mosaïque syriaque, que sur l'ivoire Barberini, etc. Ce monument n'a pas été compris dans nos précédentes énumérations, parce que nous ne pouvions d'emblée le considérer comme représentant l'Ascension, sans paraître tenir trop peu compte des auteurs éminents, M. de Rossi, le P. Mullooly[2], qui ont cru, sans hésiter, qu'il représentait l'Assomption. Il faut convenir, en effet, qu'à première vue, accoutumé que nous sommes, depuis le xive siècle, à voir Marie s'élever dans les airs, comme elle paraîtrait le faire dans cette composition, cette pensée est la seule qui vienne naturellement. Elle est encore favorisée, — quand on ne considère qu'une gravure ou une photographie, au lieu de l'original — par cette excavation au-dessus de laquelle s'élève la sainte Vierge, et qui paraîtrait ressembler assez bien à un tombeau, en supposant l'absence de toute perspective. Cependant, les continuateurs de Mozzoni ont compris que l'Ascension aurait bien pu être ainsi représentée, et, restant dans le doute ils ont évité de se prononcer entre les deux mystères[3]. Nous-même d'abord avons douté, mais, depuis longtemps, il ne nous reste plus d'incertitude. Une seule chose essentielle distingue cette composition du ixe siècle, de toutes celles au moyen desquelles, depuis le vi^e jusqu'aux xiie et xiiie, nous venons de voir qu'on avait représenté l'Ascension. C'est que la sainte Vierge s'y montre élevée au-dessus des Apôtres, et, par conséquent, dans un isolement plus grand. Or, cette élévation était motivée par l'objet, tout à fait indépendant de la fresque, — un bas-relief probablement, — qui était fixé sur ce massif, au-dessus duquel repose Marie. On n'y voit maintenant qu'un blocage de maçonnerie, ouvert verticalement au milieu. Au sein de cette excavation devait pénétrer le marbre dont les sculptures, nous le supposons, ornaient la partie centrale du monument.

On a dû accepter d'autant plus volontiers une disposition qui portait ainsi à élever Marie et à la rapprocher de son divin Fils, monté dans les

1. Le nimbe carré de saint Léon IV, représenté en regard de saint Vite, à l'une des extrémités de cette peinture, en détermine la date (847-855).

2. De Rossi, *Bull. d'Arch.*, janvier 1863. Mullooly, *S. Clement and his basilica*; Rome, 1869, p. 22.

3. *Tavole della storia della Chiesa*, ixe siècle, note 9.



CH. DESCOUST DEL.T ET SC.t

D'APRÈS LA PHOTOGRAPHIE.

ASCENSION,

(Fresque du IX.ème siècle à S.t Clément.)

IMP. LITH. GAUVIN POITIERS.

cieux, que telle était la pensée capitale de toutes ces représentations, où elle s'élevait avec lui et se tenait près de lui par la prière. S'il s'était agi de son Assomption, Jésus inclinerait la main vers elle; mais non : le geste du Sauveur, le livre qu'il tient à la main, impliquent l'idée de généralité, commune alors à toutes les *Ascensions* ainsi conçues. La raison, d'ailleurs, la plus décisive pour croire que l'Ascension, et non pas l'Assomption, a été ainsi représentée, c'est qu'on ne saurait citer un exemple où ce dernier mystère l'ait été d'une manière tant soit peu analogue, avant le XIVe siècle. Nous insisterons sur ce point, quand l'Assomption nous occupera spécialement. En ce moment, il faut que la sainte Vierge nous paraisse d'autant mieux glorifiée, qu'il s'agit moins directement de sa glorification personnelle.

Tandis que les Apôtres, dans la circonstance, représentent la masse des fidèles, plutôt que le principe d'autorité, Marie, ne partageant pas leur anxiété, n'ayant participé à aucune de leurs faiblesses, est élevée et mise à part comme résumant en elle toutes les perfections auxquelles ils sont appelés, mais qu'ils n'atteindront jamais au degré ineffable où elle les possède.

On pourrait objecter contre notre interprétation, que, dans la fresque de Saint-Clément, on ne voit point les deux Anges qui devaient s'adresser aux Apôtres, conformément au texte sacré et à la plupart des représentations de l'Ascension; mais, quoique placés le plus souvent dans la mise en scène de ce mystère, il n'est pas rare, non plus, qu'ils aient été omis. Ils l'ont été sur les fioles de Monza, sur la *Pala d'Oro* de Venise. Quelquefois, au-dessus des Apôtres, avec ces esprits célestes, on voit s'élever quelques oliviers, pour dire où la scène se passe : telle la miniature du Vatican (T. II, pl. XXI); il arrive aussi que les oliviers se montrent avec leur signification non douteuse, et que l'on ne voit pas les Anges : tel l'ivoire Barberini.

On verra, au contraire, que les deux Anges, changeant de rôle, au lieu de se tourner vers les Apôtres pour les avertir, se tournent vers Marie, élevant avec elle chacun une main vers le ciel, comme pour dire : il est là : tel le panneau de la porte de Saint-Paul. Le P. Cahier a publié, dans ses *Caractéristiques des Saints*, une Ascension où, les Apôtres ayant disparu, la sainte Vierge occupe seule le bas de la scène entre les deux Anges, dont le rôle est, par là même, complétement transformé. Tenant chacun une bannière à la main, ils donnent lieu de les prendre pour les saints archanges Michel et Gabriel, formant à la Mère de Dieu un cortége d'honneur. Elle-même, pleinement dans l'attitude d'Orante, elle est représentée sous un arc de triomphe, comme partageant la glorification de son divin Fils. Cette curieuse composition avait été dessinée par le P. A. Martin, sur un ancien

oliphant; son exécution, qui est assez grossière, est certainement antérieure au XIIIe siècle, nous croirions qu'elle l'est assez notablement [1]. L'Ascension y paraît représentée avec une pensée générale de glorification pour le Fils de Dieu, qui s'étend à sa très-sainte Mère. La pensée du mystère en particulier est, au contraire, bien positive sur la miniature du XIIIe siècle que nous publions (pl. XXI). Ce V formait la première lettre de l'introït *Viri Galilæi*, de la fête de l'Ascension, dans le Graduel franciscain dont beaucoup de miniatures sont venues entre nos mains [2]; on voit que Marie, en Orante, y représente seule l'Église tout entière, restée sur la terre, tandis que le Fils de Dieu, élevé dans les hauteurs célestes, y règne à jamais.

On remarquera que la panse du V offrait assez d'espace pour y faire figurer quelques-uns des Apôtres. Si on ne l'a pas fait, c'est qu'on croyait que Marie seule pouvait suffire pour exprimer la pensée qu'on rendait le plus souvent en les joignant à elle. Il est possible aussi qu'on n'eût pas aimé à ne représenter, dans cette circonstance, qu'une partie du collége apostolique. On le voulait au complet, parce qu'on voulait qu'il représentât mieux l'Église; on le voulait si bien que, à la seule exception de la porte de Bénévent, où la planche de Ciampini n'en montre que quatre, dans tous les monuments que nous avons cités, même sur les fioles de Monza, où l'on ne disposait que d'un si faible espace, les Apôtres apparaissent au nombre parfait de douze, bien que, selon la réalité du fait, ils ne dussent être que onze. Nous avons toute raison de croire que le douzième est saint Paul, mis en regard de saint Pierre. Leurs types, dans la peinture de Saint-Clément, autoriseraient assez bien à le croire. Celui de saint Pierre est moins bien caractérisé dans la miniature syriaque, mais le saint Apôtre porte la croix, qui ne laisse aucune incertitude sur sa désignation ; quant à saint Paul, outre son type conçu tout à fait selon les données traditionnelles, il se fait reconnaître au volume roulé, devenu un signe presque suffisant pour le faire distinguer, dès lors qu'il le porte seul parmi les Apôtres. A Lucques, dans la mosaïque de Saint-Frédian, les types de saint Pierre et de saint Paul nous ont paru également très-bien caractérisés, à droite et à gauche de la sainte Vierge, en tête des deux groupes d'Apôtres. Nous croyons aussi qu'on peut parfaitement les reconnaître dans la miniature de la bibliothèque du Vatican, (T. II, pl. XXI), et d'autant mieux que saint Paul, encore une fois, y porte seul le livre, et qu'on le retrouve au sommet de l'édifice, admis à partager

1. *Caractéristiques des Saints*, T. I, p. 115.

2. Au revers de la miniature, on voit les lettres : NE ET DOMI...., appartenant au verset: *Ascendit Jesus in Jubilatio*NE ET DOMI*nus in voce tubæ*, deux fois répété dans la Messe de l'Ascension ; ces lettres ne laissent aucun doute sur la place occupée par notre miniature dans le Graduel.



LW DESCOUST, DEL ET SC.T — D'APRÈS L'ORIGINAL.

L'ASCENSION RÉSUMÉE,

(Miniature du XIII.e siècle)

IMP. LITH. CAUVIN POITIERS

avec saint Pierre l'honneur de présider le collége apostolique. Là les Apôtres apparaissent comme le conseil souverain qui préside aux destinées de l'Église, désormais bien établie et inébranlable sur ses fondements éternels. Il pourrait se faire que, dans cette partie de la composition, il y eût une réminiscence du cénacle où se renfermèrent les Apôtres pour attendre le Saint-Esprit, après l'Ascension ; mais cette circonstance de fait ne peut que venir à l'appui de l'idée générale qui, dans l'Ascension représentée comme nous venons de le voir, peut se résumer en ces termes : — Jésus monté aux cieux, l'Église, unie à son divin Chef, a les pieds sur la terre et la tête dans les hauteurs qu'il habite. Marie forme la liaison entre le ciel et la terre, entre la tête et les membres ; elle est le type de tous ceux qui prient, et qui, par la prière, demeurent ici-bas en union avec Celui qui, monté là-haut, y règne à jamais à la droite du Père avec le Saint-Esprit.

Ce mode de composition s'est maintenu chez les Grecs et les Russes modernes. Voici en quels termes *le Guide de la peinture* en recommande le maintien : « Une montagne avec beaucoup d'oliviers. En haut, les Apôtres « étonnés, les regards au ciel et les mains étendues. Au milieu d'eux, la « Mère de Dieu regardant aussi en haut. A ses côtés, deux Anges, vêtus « de blanc, montrent aux Apôtres le Christ, qui s'élève. » M. Didron ajoute en note que ce sujet est fréquemment représenté dans les coupoles principales des églises grecques, et il en décrit un exemple, tout à fait conforme aux prescriptions du *Guide*, qu'il a observé dans « la petite Sainte-Sophie » de Salonique. Cette église a été transformée en mosquée, et les mosaïques dont elle est ornée sont anciennes, mais l'on voit par les termes de M. Didron que sa description s'applique aussi aux églises modernes. D'un autre côté, parmi les nombreux triptyques en cuivre émaillé qui sont venus en France à la suite de la guerre de Crimée, nous en connaissons deux, l'un au musée de Cluny, l'autre que nous possédons, où l'Ascension est représentée grossièrement, selon les mêmes données, comme on peut le voir par la vignette que nous publions. L'absence des Anges, motivée par l'exiguïté de l'espace, ne montre que mieux l'importance du rôle toujours attribué à Marie.

41
L'Ascension.
(Bas-relief russe moderne.)

Sur notre petit tableau russe, l'*Ascension* (T. I, pl. XVII) est conçue, au contraire, d'enu manière tout exceptionnelle, qui contraste par son cachet d'innovation avec le caractère archaïque et traditionnel des autres compositions réunies sur ce petit monument. On n'y voit que Jésus, réputé

élevé dans les hauteurs célestes, la sainte Vierge, un Ange et trois Apôtres: l'Ange dit que Jésus est au ciel; Marie semble appuyer son témoignage; les trois Apôtres, l'un à genoux, écoutent avec respect. Cette composition, où l'on remarque que la Mère de Dieu joue encore le principal rôle, pourrait être considérée comme ayant un caractère mystique.

III.

JÉSUS MONTANT AU CIEL, ACCUEILLI PAR LA MAIN DIVINE.

La forme de l'Ascension où Notre-Seigneur s'élance de profil vers la main de Dieu, qui lui est tendue, n'est-elle venue que la seconde en date, et comme conséquence d'une disposition — qui sera toujours croissante — à entrer dans la voie des faits pour les représenter? Il y a des raisons de le croire, et il y a des raisons d'en douter, ce mode de représentation pouvant très-bien se rattacher à cette première phase de l'art chrétien, où l'on particularisait la représentation du fait, tout en généralisant l'idée. Quoi qu'il en soit, la forme de l'Ascension dont nous parlons, ne vient qu'en seconde ligne d'ancienneté sur les monuments qui sont parvenus à notre connaissance. A supposer même que l'ivoire de Munich (pl. XVIII) — où, d'un seul jet, le Fils de Dieu est porté de la tombe jusqu'au ciel — fût aussi ancien que les fioles de Monza et la miniature syriaque, il nous faut ensuite descendre jusqu'au IXe siècle pour trouver l'Ascension de nouveau représentée sous cette forme. Nous rappellerons l'ivoire de la collection Soltikoff, que nous avons également étudié au point de vue des représentations corrélatives de la Résurrection et de l'Ascension. Au même siècle appartient la Bible de la basilique de Saint-Paul, dédiée à Charles le Chauve, par Ingelbert, son scribe. Dans la scène de l'Ascension, le Christ y gravit des nuages assez semblables à la montagne de l'ivoire de Munich; il porte la Croix, signe de son triomphe, et il est prêt à saisir la main de son Père, qui lui est tendue. L'inscription suivante : ASCENDIT XPS IN ALTVM, semble indiquer, en effet, l'intention de le montrer en voie d'accomplir son Ascension. D'ailleurs, ici, la disposition de la sainte Vierge et des Apôtres n'est plus du tout la même. Les Apôtres, ramenés au nombre historique de onze, sont rejetés sur les côtés, en deux groupes très-séparés l'un de l'autre, et la Mère de Dieu se voit seulement en tête du groupe placé à droite, tandis que les Anges sont suspendus dans les airs. Il est vrai que cet agencement est exceptionnellement motivé par la disposition de la scène inférieure, consacrée à la Descente du

Saint-Esprit. Ces deux scènes sont mises en connexion, quoique d'une manière moins intime que la Résurrection et l'Ascension sur l'ivoire de Munich. Nous verrons que l'idée capitale qui a présidé à la représentation de la Descente du Saint-Esprit, a été de figurer le Cénacle comme l'image de l'Église. Ici, conformément à cette idée, l'enceinte où les Apôtres sont réunis pour recevoir l'Esprit sanctificateur est surmontée d'une coupole qui, en s'élevant, empiète sur l'espace réservé à l'Ascension. Mais il en résulte que, la Mère de Dieu n'y trouvant plus une place aussi prépondérante que précédemment, une large compensation lui est ménagée dans la Descente du Saint-Esprit. Assise isolément au milieu de l'enceinte sacrée, elle y pose comme une reine. Aussi, cette miniature réunissant dans un même tableau l'Ascension et la Pentecôte, la pensée de l'Église et l'importance du rôle attribué à la sainte Vierge, si fortement accentuées dans la représentation du second de ces mystères, s'étendent à la représentation du premier. Celui-ci n'a donc rien à envier, sous ce rapport, à aucune des autres formes sous lesquelles nous l'avons vu jusqu'ici apparaître.

Au xe siècle, en Angleterre, dans l'*Ascension* du *Benedictional* de Saint-Œthelwold, où le Sauveur s'élève de même obliquement, une croix à la main, — l'espace laissé libre au-dessous le permettant — la sainte Vierge reprend sa place au milieu des Apôtres; mais quoique élevant les mains, on ne peut pas dire qu'elle y soit en Orante, son sentiment comme son mouvement partagé par les Apôtres eux-mêmes, étant celui de l'admiration, plutôt que l'expression de la prière. Sa position oblique est d'ailleurs déterminée par la direction même où s'élève son divin Fils. Dans cette miniature, Notre-Seigneur est entouré d'une auréole, mais cette enveloppe d'honneur n'est plus soutenue par les Anges. Lady Eastlake s'est occupée de la lourdeur qu'elle prend spécialement dans un ivoire du xie ou xiie siècle, moulé par la Société d'Arundel [1]; mais ce n'est là qu'une question d'exécution dans ce travail, où le mouvement ascendant du Christ ne manque pas cependant d'aisance et de majesté. Les nuages, amoncelés comme un monticule, sur lesquels il pose le pied, ne sont-ils pas également lourds comme un rocher? On n'en comprend pas moins que cette auréole suspendue sans soutien, est une dépendance de sa Personne qui s'élève avec lui. Là aussi, il porte, non plus une croix, mais un étendard, qui est l'équivalent; les Apôtres, qui n'étaient que onze dans le *Benedictional* de Saint-Œthelwold, y sont ramenés au nombre de douze, mais l'on n'y voit plus la sainte Vierge. C'est la figure du prophète Habacuc, désigné par son nom, sur une banderole, qui occupe,

1. *Société d'Arundel*, classe x, n° 8. *History of our Lord*, T. II, p. 3 7.

au-dessous du Sauveur, le milieu du tableau, dans la partie la plus inférieure. Nous adoptons l'interprétation de lady Eastlake, qui explique sa présence dans cette composition, par le souvenir de ces paroles qu'on lit dans son livre et que l'on a voulu rappeler : *Dominus autem in templo sancto suo : sileat a facie ejus omnis terra*[1] « Le Seigneur est dans son saint temple : que toute la terre se taise devant lui. »

Cette intervention du prophète Habacuc est exceptionnelle. Mais quant à la manière de représenter Notre-Seigneur montant au ciel, comme un triomphateur qui marche sur les nuages, elle continua de se maintenir parallèlement avec les autres modes étudiés précédemment, où nous voyons le Sauveur comme déjà en possession de son trône éternel ; car ces deux formes de l'Ascension étaient encore en usage au XIIIe siècle, puisque nous avons observé celle-ci dans la miniature de notre Graduel franciscain. Nous retrouvons celle-là à Aix-la-Chapelle, parmi les émaux de la Couronne de lumière, que le P. Cahier a publiés dans les *Mélanges d'Archéologie*[2]. On n'y voit plus, d'ailleurs, que trois des Apôtres pour les représenter tous ; ils sont à genoux avec la sainte Vierge, dans une parfaite conformité de sentiment avec elle. Et ce sentiment est déjà celui de la contemplation mystique, qui va devenir le trait le plus caractéristique du tour que prit la représentation de l'Ascension au XIVe et au XVe siècle.

IV.

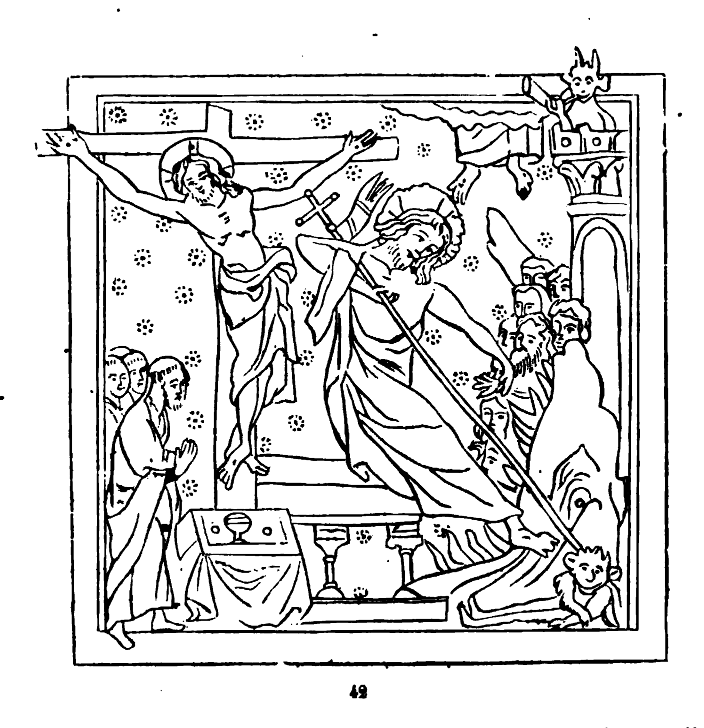
L'ASCENSION DANS LE SENTIMENT MYSTIQUE.

Il n'est peut-être aucun autre sujet où l'expression des sentiments d'une piété vive ou affectueuse, dans l'art auquel nous donnons le nom de mysticisme, se soit montrée aussi promptement et aussi généralement que dans celui de l'Ascension. Nous venons de voir le mysticisme germer, dès le XIIIe siècle; il règne pleinement en Italie, dans les compositions de Giotto et de ses contemporains, et nous en trouvons un exemple remarquable sur un diptyque français de cette époque, qui a fait partie de la collection Soltikoff, et que M. Labarte a publié. Ce qu'il y a de commun dans ces divers monuments, mérite d'autant plus d'être remarqué, qu'ils diffèrent, d'ailleurs, sous les rapports les plus essentiels. Ils sont inspirés d'un même esprit, et ne se sont nullement copiés. Leur différence est grande, précisément, quant à la manière de représenter Notre-Seigneur lui-même.

1. Habacuc., II, 20.
2. *Mél. d'Arch.*, T. III, pl. VI.

Sur le diptyque de la collection Soltikoff [1], le Sauveur disparu presque entièrement dans les hauteurs célestes, ne laisse plus apercevoir que le bas de sa robe et ses pieds. Giotto, avec cet élan facile qu'il savait imprimer à ses figures, l'a fait apercevoir tout entier, s'élevant de profil vers le ciel, au milieu des justes arrachés des limbes, qui y montent avec lui. Dans la partie des fresques du *Campo Santo* de Pise attribuée à Bruno et Spinello, dans les fresques de la chapelle des Espagnols, à *Santa Maria Novella*, et de la sacristie, à *Santa Croce* de Florence, peintes successivement par Thadée et Angiolo Gaddi, le Sauveur est comme immobile dans une auréole suspendue au milieu des airs. Ces artistes ont voulu probablement qu'il fût réputé sous l'impulsion d'un mouvement ascendant; mais ils n'ont pas su l'exprimer.

Le premier de ces trois modes, celui de la disparition partielle ou plutôt presque totale, avait été imaginé dès le XIIIe siècle,



49

Le Crucifiement, la Descente aux Limbes et l'Ascension. (Miniature du XIIIe siècle.)

comme on le voit dans la vignette que nous empruntons à la *Revue de l'art chrétien*. Elle provient de ce même bestiaire de la Bibliothèque

1. *Arts indust.*, pl. XIX.

nationale, qui nous a fourni précédemment une autre vignette représentant la Descente aux limbes, mais dans des conditions différentes de celles où elle apparaît maintenant sous les yeux de nos lecteurs. Elle s'appliquait à l'histoire fabuleuse de l'Ichneumon et du Crocodile; ici elle s'applique au phénix, et trois mystères sont simultanément représentés. le Crucifiement, la Descente aux limbes, et l'Ascension, pour dire la mort, la victoire sur la mort, et le triomphe définitif du Sauveur. Il semble qu'en le faisant ainsi disparaître, on ait voulu dire qu'il échappe à la mort et à toutes les atteintes d'ici-bas. Il faut reconnaître cependant que cette disposition a été surtout motivée par le défaut d'espace. On se l'explique ainsi, et plus particulièrement, en la retrouvant sur cet autre diptyque du XIVe siècle qui se voit au musée du Vatican, et qui, publié par Gori, a été gravé plus exactement dans les *Annales Archéologiques*[1]. Le Beato Angelico, au contraire, dans le panneau de l'Académie à Florence, en faisant disparaître le Sauveur plus complétement encore, — puisqu'il ne laisse pas même apercevoir ses pieds, voilés par un nuage, mais seulement une petite portion des vêtements, — n'était pas commandé par le même motif : la proportion de ses personnages par rapport au champ de son tableau, lui permettait d'y trouver assez de place pour que Notre-Seigneur se montrât tout entier. Mais, en homme accoutumé à contempler les choses invisibles, il a fait en sorte que l'on sentit d'autant mieux sa présence, qu'on ne le voit plus ; les âmes qu'il a fait apparaître sur les physionomies de la sainte Vierge et des Apôtres, font mieux que le suivre, elles le possèdent Ne le possédant plus sensiblement, elles sont cependant empreintes d'une certaine tristesse. La sainte Vierge sait qu'il doit revenir et qu'il faut attendre : elle se montre calme et résignée, et au lieu d'élever les yeux au ciel, elle rentre plutôt en elle-même. Les Apôtres ont les regards tournés là où leur divin Maître vient de disparaître, mais avec un tel recueillement, que les deux Anges qui apparaissent dans un coin du tableau semblent craindre de les troubler. S'ils les avertissent, les voyant si bien avec Dieu, ce ne saurait être que pour les rappeler aux devoirs de la vie active, à l'accomplissement de leur mission. N'était cet avertissement, on croirait que, Jésus monté au ciel, toutes les âmes qui lui sont unies jouissent dès ici-bas de l'éternelle béatitude, et l'on ne remarquerait pas qu'il leur manque quelque chose. Ces âmes ne s'élancent pas, elles n'ont pas besoin de s'élancer : elles sont dans le calme de la possession, quoique d'une possession insuffisante. L'élancement des âmes est une autre forme de mysticisme; on l'observe appliqué au mystère de l'Ascension et très-caractérisé, au XIVe siècle, dans la fresque du

1. Gori, *Thes. vet. dypt.*, T. III, pl. XXXVIII. *Ann. arch.*, T. XXVII.

Campo Santo. Les têtes, en s'élevant, tombent à la renverse; le mouvement est trop forcé, mais il est naïvement vrai, et il répond à l'intensité des sentiments. Ce mode de représentation a été porté par le Pérugin au degré le plus exquis, tout particulièrement dans le tableau donné par le pape Pie VI au musée de Lyon, et qui en est le plus précieux joyau.

Quant à la composition, il n'y a pas de ressemblance entre le tableau du Beato Angelico et celui du Pérugin. Celui-ci était revenu, plus par instinct que par système, aux éléments archaïques des compositions primitives. Le Christ, immobile dans une auréole, n'est plus assis : il règne cependant plutôt qu'il ne s'élève. Cette auréole est semée de têtes ailées de Chérubins, qui remplacent avantageusement, et sans prêter à aucune équivoque, les Anges qui la supportaient; d'autres Anges rangés sur les côtés, des instruments de musique à la main, font entendre leurs concerts. Sur la terre, la sainte Vierge a repris sa position isolée au milieu des Apôtres, dans le sentiment de la prière — celle-ci représentée comme on le faisait alors par les mains jointes — et de la contemplation la plus suave. Les Apôtres, avec saint Paul à leur tête, — joint à saint Pierre et maintenant sans incertitude, car l'Apôtre des Gentils porte ses attributs caractéristiques, l'épée avec le livre — y sont au nombre de douze. Ils n'étaient que onze dans les tableaux de Giotto, à Padoue ; du *Campo Santo*, à Pise; de Fra Angelico, etc. Ils étaient à genoux avec la sainte Vierge [1] dans toutes ces compositions, celle de Pise seule exceptée : la sainte Vierge, en effet, n'y figure pas, et quelques-uns des Apôtres s'y sont levés. Cette position est plus en rapport avec l'élan que nous y avons remarqué. Cet élan esthétique étant le caractère propre au tableau du Pérugin, il était à propos que la sainte Vierge et les Apôtres fussent debout. C'est un trait de plus qui rapproche cette composition de celles de l'antiquité chrétienne et des premières périodes du moyen âge. Cependant, quoique de part et d'autre la sainte Vierge tienne le milieu et soit en prière, il ne faut pas croire que ce soit absolument dans le même esprit; on exprimait principalement une idée; ce sont plutôt des sentiments qui sont rendus dans l'œuvre du Pérugin, plutôt surtout des sentiments personnels, qu'une idée générale, et ces sentiments sont communs à tous les Apôtres. Marie disait l'excellence de la prière : maintenant, elle doit nous exciter à la prière et à la contemplation par son exemple ; il est donc dans l'ordre que les Apôtres soient les premiers à le suivre. Toutefois des deux côtés, il y a communication d'idées et d'affections, et rien ne les exclut au détriment les unes des autres; seu-

1. La sainte Vierge, dans la fresque de Padoue, est placée sur le côté, en tête d'un groupe d'Apôtres, les deux Anges étant au milieu. Elle reprend la place centrale dans les compositions d'Angiolo Gaddi et de Fra Angelico.

lement, le principal, tout à l'heure, devient l'accessoire, et réciproquement. Ces nuances sont délicates, elles peuvent sembler subtiles, mais il faut pourtant s'en rendre compte pour faire la différence des époques, et distinguer le mysticisme du XIVe et du XVe siècle, du symbolisme des écoles plus reculées. Comprenez ce que les *Ascensions* de Giotto, du Beato Angelico, du Pérugin, ont de commun, malgré de très-grandes variétés de composition, et vous comprendrez ce que nous voulons faire comprendre. — Ayez confiance en Marie, soyez uni à l'Église; Jésus monté au ciel régnera sur vous, même sur la terre, sans attendre que vous alliez régner avec lui, là-haut; — et vous vous mettez ainsi en conformité de pensée avec ces anciens artistes qui, par de semblables moyens, vous disaient que le ciel ne se sépare pas de la terre. Attachez-vous à Jésus montant au ciel, soit que vous sentiez la peine de son absence, soit que vous aspiriez à vous élancer avec lui dans les régions où il habite : vous recueillerez les fruits de ces pieuses images qui, depuis, sans cesser de parler à l'esprit, se sont principalement adressées à vos cœurs.

Nous étions pour la première fois en route pour l'Italie, peu familiarisé avec les arts, n'ayant, par rapport à l'art chrétien, que des aspirations vagues, quand nous nous trouvâmes, au musée de Lyon, en présence du tableau du Pérugin. Aussitôt nos yeux s'ouvrirent avec délices à ce nouveau genre de beauté, qui pénétra jusqu'au fond de notre âme et y laissa des traces ineffaçables. Le musée de Lyon est riche; il y avait là bien des chefs-d'œuvre ; cependant nos yeux, qui erraient dans le reste de la salle, restaient fixés, avec ceux des Apôtres, sur le divin Sauveur. « Dans son « ellipse symbolique, il est là », écrivions-nous peu après, dans la chaleur de nos premières impressions, « il est là, exposé à nos regards, pour « dire que, monté au ciel, il est resté toujours auprès de nous; là on peut le « suivre, le voir par la foi, pourvu que les yeux et les cœurs demeurent « fixés là-haut, *sursum corda !* Quelle suavité dans tous ces regards! quel « calme et quelle profondeur d'expression! on y découvre de la tristesse « et de la joie. Jésus les quitte, mais il triomphe : de l'admiration, de « l'amour, de l'adoration, pas d'étonnement. Dans les uns l'attendrisse- « ment domine, dans les autres l'élan chaleureux qui ne penserait qu'à « le suivre. »

V.

L'ASCENSION DANS L'ART MODERNE.

Le torrent qui entraînait l'art dans des voies toutes autres que l'expression des plus pieux sentiments, s'était grossi cependant, et, avant qu'une

nouvelle génération n'ait eu le temps de grandir, l'*Assomption* peinte par le Pérugin, sur les murs de la chapelle Sixtine, avait été impitoyablement détruite, pour faire place à une œuvre plus conforme au goût qui achevait de prévaloir. L'*Ascension*, que nous avons tant admirée, dans la même position, aurait eu le même sort. On ne l'eût pas épargnée assurément, s'il se fût agi, par exemple, de lui substituer les peintures de la coupole de l'église Saint-Jean, à Parme, consacrée par le Corrége à la représentation du même mystère !

Nous ne contestons pas au Corrége le droit de s'appeler un grand peintre. Qu'il s'écrie en frappant du pied : *E io anche son pittore*, en présence même d'un chef-d'œuvre de Raphaël : nous le répéterons avec lui, et cependant nous avons vu cette trop fameuse coupole. Pour le caractère, elle ne diffère pas de celle où le Corrége a peint l'Assomption dans la cathédrale de la même ville, et qui est réputée son chef-d'œuvre, parce qu'elle se développe sur une plus grande échelle. Qu'a voulu le peintre? faire croire qu'on voit un corps monter dans l'espace ; montrer des spectateurs fortement impressionnés ; prendre prétexte de leurs vives impressions pour leur donner d'énergiques attitudes ; les faire saillir comme s'ils étaient sculptés en relief dans ces hauteurs, où toute trace de voûte doit disparaître pour le regard. Avec cela, voyez ces Anges : ce ne sont que de jeunes garçons qui font des tours de force dans les airs. Tour de force lui-même que ce grand travail, effort de génie, tant qu'on le voudra : mais nous n'en avons pas rapporté une idée, il ne nous a pas fait naître un sentiment.

On se serait trop éloigné du goût qui avait ainsi entraîné un si grand maître, si on eût représenté désormais une scène comme celle de l'Ascension, sans beaucoup de mouvement et d'éclat. On craignait par-dessus tout d'être froid, il était impossible de demeurer placide. Giotto aurait offert un excellent modèle d'un Christ enlevé par un mouvement vif et facile ; mais qui eût songé alors à imiter Giotto ? On voulait que le jet fût impétueux, ou que, déjà hors de vue, le Fils de Dieu eût laissé ses disciples ébahis, effarés, ou agités des plus vives commotions. Nous revenons aux vignettes de Sébastien Le Clerc.

Le Christ a disparu, enveloppé dans une nuée lumineuse dont les derniers rayons répandent sur la scène un éclat encore foudroyant. Prenant à la lettre ces paroles du texte sacré : *Ecce duo viri astiterunt juxta illos in vestibus albis*[1] : « Deux hommes, vêtus de blanc, se présentèrent soudain à eux », le dessinateur a fait apparaître deux vieillards à longue barbe ; ils sont lancés dans l'espace, au centre de cette lumière, comme s'ils par-

1. *Act. Ap.*, I, 10.

ticipaient eux-mêmes de l'impulsion de la foudre et du brillant de l'éclair. Il n'y a d'ailleurs de dessiné, dans les Apôtres, que des silhouettes qui fléchissent et se pâment sous l'impression céleste qui enveloppe tout le paysage. Ce n'est qu'une vignette, mais ce serait un tableau, que l'artiste ne l'aurait pas compris différemment. Nous avons sous les yeux d'autres vignettes du même temps, où le Christ est laissé en vue au moment où il s'élève. C'est toujours, plus ou moins, par l'éclat, par l'explosion, que l'on prétend donner une forte impression religieuse. Si les spectateurs sont plus maîtres d'eux, c'est toujours dans la variété des situations les plus pittoresques, et c'est par de vives gesticulations qu'ils expriment leur émotion. Les choses vues de la sorte, l'artiste devait être singulièrement mal à l'aise lorsque, par nécessité de situation, il était obligé de rendre un semblable sujet dans un sentiment tranquille. Nous avons fait particulièrement cette remarque, en observant trois panneaux du parement d'autel en or, *paliotto d'oro*, donné, au IXe siècle, à la basilique de Saint-Ambroise de Milan, par l'archevêque Angelbert [1]. Ces trois panneaux ont été substitués, au XVIIIe siècle, à pareil nombre des anciens bas-reliefs au repoussé de ce précieux monument. Commandés par l'espace et surtout par le caractère du monument, avec lequel il fallait éviter de trop vives disparates, les sculpteurs modernes ont représenté là une *Ascension* qui est bien tout ce qu'on peut imaginer de plus lourd et de plus maladroit. Le Christ, pesant de tout son poids, élevé à la moitié de la hauteur des Apôtres, reste là comme immobile, sans aucun jet, sans aucun signe de glorification que l'empreinte de ses pieds sur la place quittée [2], de pesants amas de nuages à ses côtés et des rayons lumineux autour de sa tête.

Depuis le renouvellement de l'art chrétien, Overbeck, dans une de ses plus pieuses séries d'images, a représenté l'Ascension dans un sentiment de placidité conventionnelle ; voulant toutefois éviter de paraître archaïque, on voit qu'il a fait des efforts pour satisfaire aux conditions de perspective naturelle demandées dans les compositions modernes. Il a supposé l'œil du spectateur placé bien au-dessus de la terre, à la hauteur même où se tient Jésus. Notre-Seigneur, en conséquence, apparaît d'une taille énorme, proportionnellement aux têtes de la sainte Vierge, des Apôtres et des saintes Femmes groupées dans le bas. Cette

1. Ferrario, *Mon. di San Ambrogio*, pl. XVII.

2. Ayala insiste pour qu'on n'omette pas l'empreinte des pieds de Notre-Seigneur dans la représentation du mystère de l'Ascension. Il a raison : c'est un signe qui peut facilement y trouver place, même lorsque la sainte Vierge occupe le centre du tableau, car alors on peut l'imprimer devant elle ; cependant il a été le plus souvent omis. On l'observe dans la vignette de Simon Vostre.

disposition, fictive elle-même, est peu heureuse au point de vue pittoresque qui l'a fait adopter. Tout le mérite de l'œuvre est dans la pensée exprimée par l'attitude du Sauveur, qui, des régions où il s'est élevé, abaisse un regard complaisant vers les siens et avance les bras comme pour les protéger ; et dans l'expression de leurs têtes à eux-mêmes. Ces expressions rivalisent, en effet, avec tout ce que le Beato Angelico et le Pérugin ont émis de plus suave pour rendre l'amour, le désir, l'espérance, au moyen desquels les âmes demeurent unies à Jésus monté au ciel.

ETUDE XIV.

DESCENTE DU SAINT-ESPRIT.

I.

LE CÉNACLE.

La *Descente du Saint-Esprit* est représentée comme miniature finale dans le manuscrit syriaque de la Bibliothèque de Florence. C'est le plus ancien exemple que nous en connaissions. Nous avons remarqué que la sainte Vierge était, dès lors, placée au milieu, avec les Apôtres disposés autour d'elle ; elle tient une main levée à la hauteur de sa poitrine. C'est, d'ailleurs, la seule observation que cette représentation nous ait suscitée, et nous sommes obligé de descendre ensuite jusqu'au IXe siècle, pour voir de nouveau ce mystère figurer dans les monuments de l'art chrétien. A cette époque, nous le voyons dans la Bible de Saint-Paul[1], où nous avons remarqué sa connexité avec l'Ascension. Du même temps, à peu près, est la couverture d'évangéliaire en ivoire de la bibliothèque Barberini, où ces deux mystères occupent chacun l'une des deux tablettes[2]. Suivent de près, dans l'ordre des dates, la *Descente du Saint-Esprit* qui termine la série des sujets historiques sur la porte de bronze de Saint-Paul, à Rome, et de même sur la *Pala d'Oro*, à Venise ; le diptyque du musée Barberini et les tablettes en mosaïque du baptistère de Florence, que Gori a aussi publiées[3]. Sur tous ces monuments, l'idée dominante est la même : le Cénacle se présente comme une enceinte où les Apôtres sont assis, rangés en cercle ou en demi-cercle ; le Saint-Esprit se manifeste ordinairement sous forme de rayonnements partis du ciel ;

1. D'Agincourt, *Peint.*, pl. XLII, 7.
2. Gori, *Thes. vet. dypt.*, T. III, pl. VI, VII.
3. *Ib.*, *id.*, pl. XXXVII, et p. 344, pl. II.



DESSIN DE BOSSI GRAVÉ PAR L. GAUCHEREL

DESCENTE DU S^T ESPRIT

Peinture Grecque

IMP. [illegible]

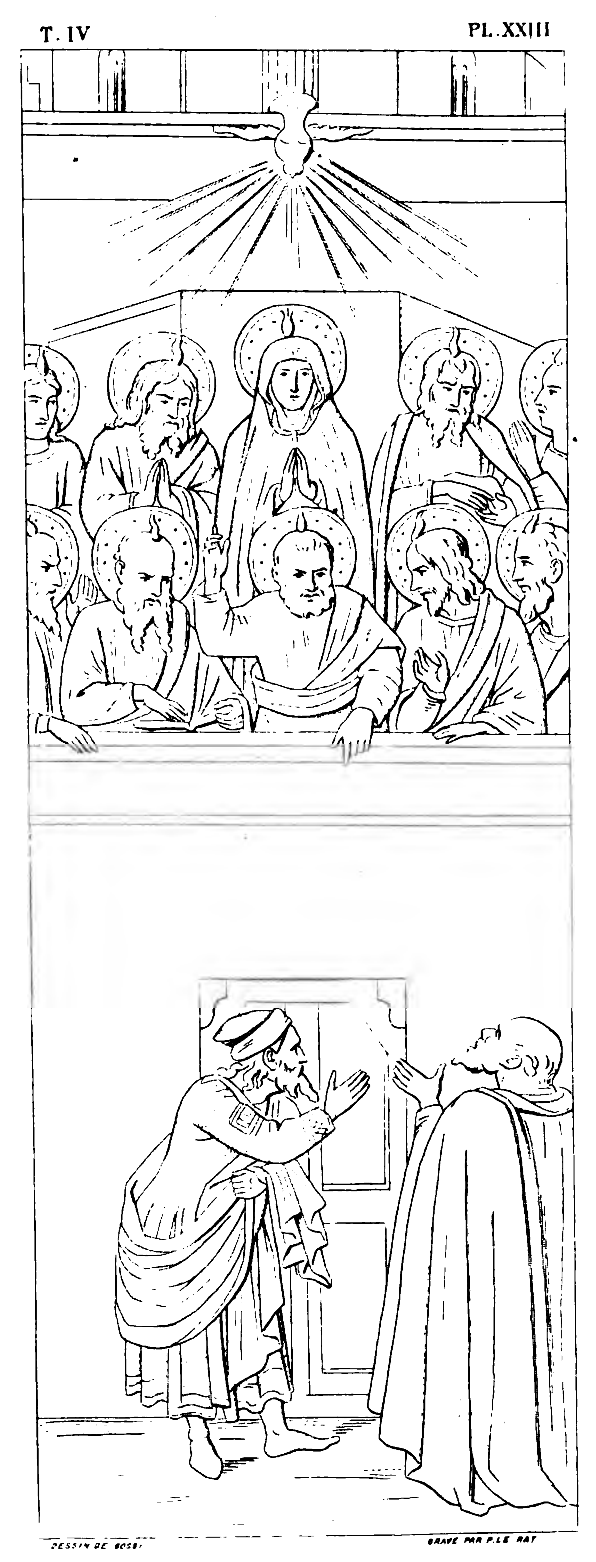
dans la miniature de Saint-Paul, par de petites flammes qui reposent sur la tête de chacun des assistants; dans les panneaux en mosaïque de Florence, par des flammes qui flottent dans le champ du tableau. Dans aucune de ces anciennes compositions, on ne voit apparaître la céleste colombe. Elles ont encore ce trait commun, qu'en dehors de l'enceinte où siégent les Apôtres et qui représente l'Eglise, l'on a représenté le monde qui n'y est pas entré, mais qui est appelé à y entrer. Si l'on voit isolément quelques-uns de ces monuments, la couverture du manuscrit Barberini, par exemple, et encore plus le diptyque de la même collection, on n'attachera aucune signification à l'arcade ou à l'arc de cercle qui se dessine en avant de l'estrade où sont assis les Apôtres ; mais on remarquera que l'espace correspondant, et dessiné sous les mêmes formes, est occupé par des personnages, sur la porte de Saint-Paul, par exemple, et sur la *Pala d'Oro.* Dans la miniature de Saint-Paul, où les formes sont différentes, c'est clairement une porte que l'on voit à la même place; deux personnages se voient à ses abords, et beaucoup d'autres sont plus loin, de chaque côté, le long des murs du Cénacle; car, dans cette miniature, son enceinte est, aussi, bien arrêtée. Dans les petites mosaïques de Florence, à la même place, on voit, dans une sorte d'auréole, un personnage couronné, qui lui-même, représenté isolément, serait d'une signification très-problématique; mais ailleurs un personnage semblable est nommé Κοσμος, « le monde », comme on le voit pl. XXII, dans le petit tableau du Musée chrétien, au Vatican, que nous publions. L'époque de ce tableau est difficile à déterminer, comme celle de toutes les œuvres de l'art grec moderne. Cette figure du monde a été observée en Grèce par M. Didron, et le *Guide de la peinture*, dont nous lui devons la connaissance, prescrit de la représenter en ces termes : « Une maison ; les douze « Apôtres assis en cercle. Au-dessous d'eux, une petite voûte au milieu de « laquelle un homme âgé tient des deux mains, devant lui, une nappe « dans laquelle il y a douze cartels roulés; il porte une couronne sur la « tête. Au-dessous de lui, cette inscription : LE MONDE ». Le *Guide* prescrit ensuite de représenter le Saint-Esprit sous forme de colombe; en cela il diffère des monuments passés en revue jusqu'à présent, et cette particularité est en faveur de l'ancienneté du petit tableau que nous donnons comme spécimen du genre.

Tandis qu'en Orient l'on personnifiait ainsi le monde, sur lequel devait se répandre la doctrine évangélique, en Occident on continuait à s'attacher à la donnée des personnages multiples représentés en dehors de l'enceinte sacrée, et le Cénacle se transformait en tribune, d'où les Apôtres pouvaient faire entendre leurs voix, pour les inviter à entrer. Le mystère de la Pentecôte est ainsi représenté, au XIVe siècle, par Thadée

Gaddi, dans la chapelle des Espagnols, attenant à *Santa Maria Novella* de Florence, et dans le manuscrit italien de la Bibliothèque nationale, auquel nous avons fait de nombreux emprunts. Ce mode a été ensuite adopté par le Beato Angelico. Sur le panneau de l'ancienne armoire de sacristie, à l'Académie de Florence, on voit aussi cinq personnages qui conversent à la porte de l'enceinte sacrée; on ne sait encore s'ils entreront; d'ailleurs, les Apôtres, tout absorbés par le charme du torrent de grâce dont ils sont inondés, ne s'adressent pas encore à eux. Mais dans un autre petit tableau. sur le même sujet. que possède, avec une *Ascension* correspondante, la galerie Corsini, à Rome, et que nous publions (pl. XXII), le peintre Angélique a fait prendre la parole à saint Pierre, placé à cet effet en avant de la tribune,— disons plutôt, de la chaire de vérité. — et les deux auditeurs montrent, l'un par son recueillement attentif, l'autre en pressant déjà la porte, qu'ils sont de ceux pour qui elle s'ouvrira.

Dans le tableau de l'Académie, on ne voit pas la céleste colombe, mais cela tient seulement au défaut d'espace, car elle a trouvé place dans toutes les autres compositions que nous venons de citer, depuis le XIVe siècle. Auparavant, c'est un trait particulier aux *Descentes du Saint-Esprit* conçues selon les données que nous venons de décrire, de ne la point faire apparaître. Quand le même mystère a été représenté différemment, au Xe siècle, dans le *Benedictional* de Saint-Œthelwold (T. II, p. 176); au XIIIe, sur la Couronne de lumière, à Aix-la Chapelle, la colombe, au contraire, joue un rôle prépondérant dans la composition. Nous avons parlé de divers monuments: l'ivoire de Narbonne, le grand reliquaire de cuivre émaillé, en forme de triptyque, à Chartres, où, à la place de la colombe, on voit une grande main divine d'où se projettent les rayons inspirateurs [1]; c'est là un indice cependant qu'au XIIe siècle, auquel appartiennent ces monuments. l'usage de faire figurer le Saint-Esprit sous forme de colombe, dans la représentation du mystère de la Pentecôte, n'était pas d'un usage très-commun, en dehors même des compositions qui nous occupent spécialement en ce moment, et qui sont caractérisées par la délimitation du Cénacle considéré comme une enceinte. Cette enceinte est devenue une tribune; mais l'Église qu'elle représente est surtout un édifice, et l'expression de la pensée se complète, quand, au-dessus des Apôtres, on voit en effet s'élever une construction monumentale. C'est ainsi que, dans la miniature de Saint-Paul, on voit une splendide coupole les abriter; les toitures et les créneaux qui couronnent notre tableau byzantin, ont évidemment la même signification. Le petit tableau du

1. Il se pourrait que, dans cette main, il y eût une allusion au : *dexteræ Dei tu digitus* ou *Digitus paternæ dextræ* du *Veni creator*.



DESSIN DE BOSSI GRAVÉ PAR P. LE RAT

DESCENTE DU S^T ESPRIT

(Fra Angelico)

Beato Angelico, que le défaut d'espace a obligé à tronquer dans notre planche, se termine aussi par le faîte d'une église, dans le style usité en Italie à la fin du xive et au commencement du xve siècle.

Ces trois compositions, d'ailleurs si différentes, ont encore pour trait commun de montrer la sainte Vierge au milieu de l'assemblée, comme la présidant ou comme recevant d'elle une plus grande distinction encore. Nous aimons d'autant mieux à relever l'importance de cet honneur rendu à la Mère de Dieu, qu'elle disparaît dans toutes les autres *Descentes du Saint-Esprit* que nous avons observées jusqu'au xive siècle, une seule exceptée, la plus ancienne. celle du manuscrit syriaque à Florence, et nous croyons utile de faire à ce sujet quelques observations particulières.

II.

MARIE DANS LE CÉNACLE.

La position centrale attribuée à la sainte Vierge dans la représentation du mystère de la Pentecôte, a été critiquée par les protestants, par Théodore de Bèze en particulier. « Il est ridicule », dit cet hérésiarque, « de « placer dans la représentation de ce sujet, Marie, la Mère du Seigneur, « au milieu des Apôtres; comme s'ils lui accordaient la présidence du « Collége apostolique, ce qui ne put jamais venir dans l'esprit de la sainte « Vierge. » Molanus et Ayala citent cette attaque pour soutenir victorieusement un usage[1] de l'art chrétien devenu général de leur temps. Le second de ces auteurs se fonde, dans l'ordre des faits, sur la vénération des Apôtres pour la Mère de Dieu, qu'ils considéraient comme leur mère commune, faisant à tous l'application de ces paroles adressées à saint Jean en particulier : « Voilà votre Mère ». Nous aimons mieux encore les raisons données par Molanus, parce qu'elles s'élèvent dans un ordre d'idées plus général. Il s'appuie sur les Pères, qui exaltent les prérogatives de Marie; sur saint Jean Damascène, qui la dit honorée par-dessus toutes les créatures ; sur saint Chrysostôme, voulant qu'elle le soit bien au-dessus des Chérubins, et incomparablement au-dessus des Séraphins, etc.

Si, du ixe au xive siècle, Marie n'a pas été plus communément représentée au milieu des Apôtres réunis dans le Cénacle, c'est évidemment pure raison d'agencement; puis une fois le mode de représentation adopté, sa continuité a été l'effet de la persistance des types. La preuve qu'aux mêmes époques, on ne marchandait pas à la sainte Vierge les honneurs

1. Molanus, *Hist. SS. Imag*, L. IV, cap. xv. Ayala, *Pict. Christ. erud.*, L. III, cap. xx, § 8.

qui lui sont dus, c'est le rôle qu'on lui faisait jouer dans l'Ascension. Nous avons fait observer que, eu égard à la connexion établie entre les deux mystères, dans la Bible de Saint-Paul, la place d'honneur qui lui était accordée dans la *Descente du Saint-Esprit*, avait dispensé de la représenter dans l'*Ascension*. Dans cette miniature, les Apôtres formant un cercle, Marie est au milieu de ce cercle, élevée sur un trône au-dessus d'eux tous, et comme dans une catégorie à part. Il est remarquable, d'ailleurs, que ce soient les monuments les plus anciens, cette miniature et celle du manuscrit syriaque, qui aient pris soin ainsi de faire passer la sainte Vierge en première ligne, quand il s'agit de faire descendre sur l'Église les grâces du Saint-Esprit. Quoi qu'il en soit, c'est au XIVe siècle, et probablement sous l'influence des tendances mystiques, que Marie reprit généralement sa place d'honneur. Rien n'empêche de croire que notre petit tableau byzantin (pl. XXII) ne soit de cette époque. Il a, dans tous les cas, le mérite de clore avec cet heureux complément la série des compositions où le Cénacle prend la forme d'un hémicycle[1].

Giotto lui-même n'a pas représenté la sainte Vierge dans les *Descentes du Saint-Esprit* de ses petits panneaux à Florence, et de l'*Arena* à Padoue : il s'est contenté de resserrer les Apôtres sous une petite coupole soutenue par des colonnes. Mais ses disciples et ses contemporains, inventeurs ou propagateurs de la forme de tribune donnée au Cénacle, ne manquèrent pas de faire figurer Marie au point culminant, et dans le siècle suivant, — en 1444, selon M. Rosini, — Troso de Monza peignit, dans la cathédrale de sa ville natale, une *Descente du Saint-Esprit* où, sous un édicule fort analogue à celui de Giotto, la sainte Vierge est assise sur un siége d'honneur, au milieu des Apôtres qui ont repris la disposition circulaire[2].

Dans la *Descente du Saint-Esprit* des petits panneaux de l'*Annunciata*, le Beato Angelico a isolé la sainte Vierge, entre deux groupes d'Apôtres, un peu comme dans l'Ascension. On remarquera que, dans le tableau de la galerie Corsini (pl. XXIII), saint Pierre a pris place au-des-

1. On remarquera que, dans le *Guide de la Peinture grecque*, les influences plus anciennes se faisant plus fortement sentir, il n'est pas parlé de la sainte Vierge dans la *Descente du Saint-Esprit*.

2. *Storia della Pitt. ital.*, T. III, p. 60. Dans ce tableau, on voit, précisément au-dessus de la sainte Vierge, une figure divine étendant les bras, et d'où émanent des rayons. On pourrait croire que le peintre a voulu ainsi représenter le Saint-Esprit, et il serait tombé sous les prohibitions qui interdisent de représenter sous figure humaine la troisième Personne de la sainte Trinité isolément. Mais il peut bien se faire que ce soit Notre-Seigneur Jésus-Christ envoyant le Saint-Esprit, comme dans la miniature de la Bibliothèque du Vatican que nous avons reproduite T. II, pl. V. Alors le Saint-Esprit serait uniquement représenté par les langues de feu.

sous d'elle et en avant, pour se rapprocher de ceux auxquels il adresse la parole, tandis que Marie semble le soutenir par la continuité de sa prière. Désormais il est rare que Marie ne soit pas représentée au milieu des Apôtres réunis dans le Cénacle, et toujours elle l'est avec un caractère de distinction, ou plutôt comme présidant l'assemblée. Nous la voyons dans les tapisseries du Vatican, exécutées sur les dessins de Raphaël, comme sur l'un des panneaux modernes du *Paliotto d'Oro* de Milan; dans les *Heures* de Simon Vostre, comme dans les estampes du Père de Natalis, et dans les vignettes de Sébastien Le Clerc. Sur ce point, grâce à Dieu, les récriminations des protestants n'ont pas été écoutées, et c'est Marie à sa tête que l'Église reçoit incessamment les grâces du Saint-Esprit, dans la personne des Apôtres.

III.

LES APÔTRES DANS LE CÉNACLE.

Les Apôtres n'étaient pas seuls avec Marie, la Mère de Jésus, renfermés dans le Cénacle, et ils ne furent pas seuls avec elle à recevoir le Saint-Esprit : il y avait avec eux des saintes Femmes et un certain nombre de disciples, parmi lesquels saint Mathias fut choisi pour remplacer Judas. Le collége apostolique était donc au nombre complet de douze lors de la descente du Saint-Esprit, et ce nombre semblerait ne plus impliquer, comme dans l'Ascension, la pensée de s'élever, dans l'ordre des idées, par delà l'ordre strict des faits. Il s'y élève cependant par là même qu'on exclut de la représentation les autres disciples et les saintes Femmes, et c'est ce qui a lieu si généralement jusqu'au XVe siècle, que nous ne connaissons pas d'exemple du contraire. Le Beato Angelico est le premier que nous puissions citer comme ayant introduit dans le Cénacle un plus grand nombre de disciples; il l'a fait sur le panneau de l'armoire de l'*Annunciata*. Dans le tableau de la galerie Corsini, au contraire, on voit qu'il n'a mis en scène que neuf des Apôtres. Mais c'est évidemment faute d'espace. L'on en peut dire autant de toutes les *Descentes du Saint-Esprit* où le nombre de douze n'a pas été atteint, tandis que ce nombre précis a été adopté, toute question d'espace à part, comme exprimant l'idée de plénitude, non-seulement par rapport au collége apostolique, mais par rapport à l'Église tout entière, ainsi représentée en la personne de ses chefs et de ses fondateurs.

La preuve que cette pensée entrait dans l'esprit des compositions dont

nous parlons, c'est qu'on y voit quelquefois manifestement figurer saint Paul, dont la présence dans l'*Ascension* nous avait déjà suggéré des réflexions analogues. Nous croyons le reconnaître à son type sur la couverture d'évangéliaire de la bibliothèque Barberini. Sa désignation par le même moyen ne nous paraît pas douteuse surtout dans la miniature provenant du Graduel franciscain, souvent cité, dès que nous la comparons avec plusieurs autres de même source, entrées également dans notre collection. L'Apôtre placé avec saint Pierre au sommet de l'hémicycle, dans la lettre S, initiale de l'introït au jour de la Pentecôte, *Spiritus Domini*, est absolument le saint Paul qui est représenté, toujours en compagnie de saint Pierre, dans la lettre M, initiale de l'introït de la messe au commun des Apôtres, *Mihi autem*. et dans la lettre G de *Gaudeamus*, introït du jour de la Toussaint [1]. Nous pouvons invoquer un témoignage plus sûr encore, parmi les miniatures du xe siècle tirées d'un manuscrit de la Bibliothèque de Florence que Gori a publié; celle qui représente la *Descente du Saint-Esprit* donne les noms des Apôtres, qu'elle a réunis seulement au nombre de six : ce sont saint Pierre et saint Paul au milieu, puis saint Jacques, saint Philippe, saint Thadée et saint Thomas. Le type de saint Paul, d'ailleurs, s'y montre parfaitement caractérisé [2]. L'Apôtre des Gentils reparaît, reconnaissable à son type, très-probablement du moins, dans les *Descentes du Saint-Esprit* qui sont fréquentes dans les Bibles moralisées. Le caractère emblématique de ces représentations était fait pour l'y appeler plus que partout ailleurs, mais en contribuant cependant à nous éclairer sur les autres monuments du moyen âge, et à nous faire comprendre comment, dans le mystère de la descente du Saint-Esprit, on embrassait volontiers la pensée de l'assistance perpétuelle de l'Esprit sanctificateur descendu

1. Ces attributions sont toutes justifiées par les fragments du Graduel restés écrits au revers de chaque miniature, quand elle en a été retranchée. Ainsi, au revers de la lettre S est demeuré *All... Veni...*, qui terminent l'*Alleluia* et commencent le verset *Veni, Sancte*, au jour de la Pentecôte. Au revers de la lettre M, ces fragments, complétés par les parenthèses : (*Pro pa)tribus tu(is nati sunt tibi fi)lii; propte(rea populi confitebunt)ur tibi*, appartiennent au Graduel de la Messe désignée. Ce même Graduel se retrouve dans la Messe propre de la fête de saint Pierre et saint Paul. Mais l'introït de cette fête commençant par ces mots : *Nunc scio*, c'est un N et non pas un M qui en est l'initiale. Nous possédons aussi cet N : la miniature y représente saint Pierre délivré de sa prison, toujours avec le même type soutenu. Au revers on lit : *Ædificabo ec(clesiam meam)*, appartenant aux derniers mots du verset qui suit le Graduel cité, et ......*de Sancti Pauli introitus*...... (*Scio cui credi)di et certus*..., fragment d'un verset spécial à saint Paul, emprunté à l'introït de sa Messe propre. Au revers du G de *Gaudeamus*, on retrouve ces mots : *Onerati e(stis)*, du verset, et comme indication complémentaire, un renvoi pour l'Offertoire *Justorum*.

2. Gori, *Thes. vet. dypt.*, T. III, pl. XII.

sur l'Église, au lieu de s'en tenir au fait éclatant qui avait eu lieu dans le Cénacle cinquante jours après la Résurrection de Notre-Seigneur.

Nous dirons donc : saint Paul se fait reconnaître quelquefois d'une manière manifeste parmi les Apôtres recevant le Saint-Esprit, et sa présence détermine aussitôt le ton de la composition, comme ayant un grand caractère de généralité. Il arrive plus souvent que l'on peut soupçonner l'intention de le représenter, sans qu'on en ait la certitude ; la plupart des compositions où les Apôtres sont rangés en hémicycle, sans qu'aucun d'eux en occupe absolument le milieu, à son sommet, soit que la sainte Vierge occupe cette place, soit qu'elle reste vacante, sont dans ce cas-là. Quand, au contraire, saint Pierre est assis au milieu, comme on le voit dans la miniature de la bibliothèque du Vatican que nous avons publiée (T. II, pl v), alors il n'y a pas de place pour saint Paul, et l'on chercherait vainement à le reconnaître dans le collége apostolique, quoique, dans cette circonstance, le caractère de généralité et de permanence dans l'effusion des dons célestes, soit, sous d'autres rapports, très-caractérisé.

Il y avait encore moins de raisons pour faire figurer saint Paul dans une composition comme celle du *Benedictional* de Saint-Œthelwold, où il paraît bien que l'on a voulu rendre en fait les grâces répandues comme des jets des flammes les plus vives, en particulier le jour de la Pentecôte ; alors ce qu'il y a de remarquable dans les Apôtres, c'est l'accord qui existe entre eux, c'est la manière dont leurs âmes vibrent à l'unisson, en se serrant, comme leurs têtes, dans un seul groupe (T. II, p. 96). C'est bien là l'image de la vraie inspiration. Quand ils manifestèrent au dehors leurs sentiments, on put croire un instant qu'ils ressemblaient à des hommes ivres : ici, ils sont enivrés.

IV.

L'ÉCLAT ET LE MOUVEMENT, DANS LA DESCENTE DU SAINT-ESPRIT.

La plupart des représentations de la Descente du Saint-Esprit que nous avons décrites jusqu'ici, rentrent dans l'ordre des idées générales plus que dans l'ordre particulier des faits, et, chez les mystiques eux-mêmes, l'idée semble primer le sentiment ; ou bien, si on s'attache à une circonstance de fait, c'est pour exprimer l'expansion des grâces célestes : le *Benedictional* de Saint-Œthelwold, où elles se répandent sous forme de si vives flammes, nous en a offert le plus remarquable exemple. La composition de la *Descente du Saint-Esprit* sur la Couronne de lumière d'Aix-la-

Chapelle, celle du diptyque en ivoire du XIVᵉ siècle, au musée du Vatican (voir T. II, p. 95), participent du même caractère. Sous l'influence du mouvement naturaliste propre à l'époque de la Renaissance et aux trois siècles qui l'ont suivie, nous allons voir aussi, dans la représentation de ce mystère, l'art poursuivre des effets pittoresques, et chercher à donner l'image d'une violente commotion. Raphaël, cependant, si prompt, dans beaucoup de ses œuvres, à céder à cette impulsion, est resté modéré dans les deux *Descentes du Saint-Esprit* des tapisseries qui ont été exécutées d'après ses dessins; l'une d'elles même est pleine de recueillement, et l'on y retrouve des têtes d'une expression toute suave et toute extatique, comme il avait appris à les peindre à l'école du Pérugin. On pourrait seulement désirer plus d'unité, ou plutôt une meilleure gradation de sentiment, entre tous les personnages, Apôtres, disciples et saintes Femmes, parmi lesquels la placidité de quelques-uns est assez insignifiante. C'est peut-être pour l'avoir senti et parce qu'il avait laissé lui échapper en partie le secret des expressions puissantes et sereines, que Raphaël a voulu les accentuer davantage dans la seconde de ses tapisseries; c'est là qu'il a rendu, avec assez de bonheur, l'effet du vent impétueux par lequel l'Esprit divin manifesta d'abord sa présence; mais, sans sortir de leur place et sans de grandes disparates d'attitude, les assistants, pour dire l'inspiration, forcent un peu leurs gestes, et ne la reflètent que médiocrement dans leurs physionomies. Il faut bien, sans doute, faire la part d'une exécution affaiblissant plus ou moins le trait du dessin original; mais il suffit de s'attacher aux figures de saint Pierre et de saint Jean, le premier serrant les bras, le second les écartant, l'un et l'autre avec les expressions qui peuvent si facilement se feindre, pour comprendre que le génie de l'artiste avait dû, sous ce rapport, subir réellement quelque déviation.

Le dessinateur du Père de Natalis, plus archaïque dans sa *Descente du Saint-Esprit* qu'il ne l'est ordinairement, l'a rendue, d'une manière fort analogue à l'antique miniature de la Bible de Saint-Paul, à cela près que de nombreux disciples s'y joignent aux Apôtres, que le Saint-Esprit y apparaît sous forme de colombe, et qu'aucun personnage n'est représenté en dehors du Cénacle. Nous ne parlons que de l'enceinte circulaire, de l'ordonnance calme et régulière, exprimant par elle-même la solennité, le recueillement, au point même de pouvoir se passer, pour en donner l'idée, du jeu des physionomies.

Cette composition mérite d'être signalée comme faisant exception à son époque. Nous retrouvons au contraire, dans la vignette de Sébastien Le Clerc, cette explosion bruyante, ce pittoresque et cette variété des attitudes, que le goût d'alors réclamait comme une condition de vérité. On

voit, en effet, par la suppression même de la figure de la colombe, qui, depuis le XIVe siècle, était devenue d'un usage de plus en plus général, que l'artiste prétendait montrer les choses comme il pouvait imaginer qu'elles s'étaient passées. A ce point de vue, il serait tout à fait dans le faux : assurément, la sainte Vierge n'étendait pas les bras, comme un acteur qui feint l'étonnement; les Apôtres n'étaient point non plus, les uns levés, les autres couchés, de côté et d'autre. Cependant, il n'y a pas trop d'exagération dans leurs expressions, et, à prendre la chose à un autre point de vue, laissant de côté ce qui peut sembler une sorte de réalisme dans le mystérieux même, si on n'y voit que le signe d'une grande commotion, on le trouvera très-acceptable. On l'aimera même, dans ce sens qu'il est bon de voir toutes les formes de l'art, tous les genres de talent, se mettre au service de la pensée chrétienne.

Nous ne saurions accepter même avec d'égales restrictions une *Descente du Saint-Esprit*, peinte par Varotari dit le *Padovanino*, vers le milieu du XVIIe siècle, et qui se voit dans la galerie de Venise. On accorde, d'ailleurs, que ce tableau n'a mérité d'être admis parmi tant d'œuvres de prix, que renferme cette riche collection, que pour la couleur, le relief et la vie de ses personnages; il est mal dessiné et plus mal composé; les Apôtres s'y agitent on ne sait trop pourquoi, celui-ci dans un sens, celui-là dans un autre. Mais ce serait une raison pour nous taire sur cette composition, plutôt qu'un motif d'en parler; si nous en parlons, c'est pour signaler ce groupe de trois prétendus Anges, qui gambadent si



43

Faux Anges d'une *Descente du Saint-Esprit.*

lourdement dans les airs, sans prendre le soin de se couvrir; mais nous l'avons fait pour eux. Et peut-on imaginer que ces trois petits drôles soient jetés entre le Saint-Esprit qui apparaît sous forme de colombe, et

ceux sur lesquels il doit répandre si abondamment ses grâces, — la sainte Vierge et les Apôtres, — comme pour les intercepter?

Voilà donc ce qu'on avait fait de l'art chrétien. Il est doux pour nous, après l'avoir constaté, de nous retrouver en présence d'Overbeck. Voulant revenir à l'intensité du sentiment, il s'est vu obligé de revenir aussi à la placidité d'attitude, et tel est le caractère de sa *Descente du Saint-Esprit*, une de ses compositions les mieux réussies. Les Apôtres et les disciples, en nombre indéterminé, sont à genoux avec les saintes Femmes, autour de la sainte Vierge, qui seule est demeurée assise. Un édifice d'un caractère sévère étend sa voûte sur eux ; leurs têtes sont surmontées de petites flammes, et la céleste colombe plane immédiatement au-dessus. L'artiste d'ailleurs, quant à la disposition de ses personnages, est demeuré dans une sorte de genre semi-pittoresque, tempéré par l'intention d'offrir à l'esprit un point d'appui dans la réalité historique, et de favoriser par-dessus tout les impressions pieuses.

ETUDE XV.

DE L'ASSOMPTION.

I.

COMMENT ON A ENTENDU LE MYSTÈRE DE L'ASSOMPTION DANS L'ART.

La fête de l'Assomption, l'une des plus solennelles de l'Eglise, nous offre un fondement solide pour suppléer au silence des saintes Écritures, et accorder dans nos études, à ce mystère, la place qu'il tient effectivement dans les représentations de l'art. Le mot assomption (de *assumere*, recueillir) ne s'entend pas à la rigueur du corps sacré de Marie; il peut aussi s'appliquer à sa très-sainte âme, en tant qu'elle a été d'abord recueillie dans le sein de son divin Fils, et nous verrons que cette figure du langage, appliquée quelquefois au commun des Saints, et qui exprime le passage de la vie mortelle à la vie béatifique, a été conservée aussi dans le langage figuré de l'art. Pendant bien des siècles, pour représenter la mort de Marie, on l'a étendue sans vie sur un lit, entourée des Apôtres et en présence du Sauveur, qui tient, sous forme d'enfant, son âme entre les bras. Cette représentation nous paraît même avoir été longtemps presque la seule que l'on ait appliquée au mystère de l'Assomption. Elle se rapportait directement à l'assomption de l'âme : pourrait-on s'en prévaloir comme impliquant un doute relativement à la résurrection de Marie et à l'assomption de son saint corps lui-même? Nous avons des preuves du contraire. Dans les éléments de ces représentations, il a pu se mêler des données légendaires d'une valeur plus ou moins contestable; quant au fond, elles sont d'accord avec la tradition, dont l'Église n'a pas fait un article de foi, mais qu'elle a tellement favorisée, qu'on ne pourrait la combattre, au dire de Benoît XIV [1], sans être taxé de témérité.

1. *De Festis*.

Suivant cette tradition, Marie, après avoir bien réellement payé son tribut à la mort, comme l'avait fait son divin Fils lui-même [1], ressuscita peu après et fut transportée corps et âme dans les demeures célestes, où elle habite à jamais. Voilà ce qu'on doit regarder comme certain. Il y a incertitude quant au moment de cette résurrection. Généralement on croit qu'elle eut lieu, comme celle de Jésus, trois jours après la mort, et cette opinion est bien celle qui cadre le mieux avec le sentiment chrétien. Marie aurait donc été dans le tombeau, et l'on aurait célébré ses funérailles.

On voit déjà, dans ces circonstances, un juste motif de représenter, avec une sorte de préférence, la mort même de la très-sainte Vierge, ou plutôt l'assomption de son âme, comme ayant plus de prix encore que l'assomption de son corps, qui en devait être le complément. Mais il y a un autre motif qui explique mieux peut-être ce qui fut la pratique de l'art chrétien. L'Assomption du corps de Marie s'accomplit mystérieusement et hors de tout regard humain. A une époque donc où l'on ne songeait pas à représenter le fait même de la Résurrection du divin Sauveur au moment précis de son accomplissement, il ne faut pas s'étonner que l'on n'ait pas non plus représenté le fait correspondant relatif à sa très-sainte Mère. Avant de représenter Marie comme montant au ciel, on l'a représentée comme y étant montée; de même que, longtemps avant de représenter Jésus ressuscitant, on le montre dans les apparitions qui suivirent sa Résurrection. Marie, montée au ciel, y est couronnée; et la plus ancienne représentation qui nous paraisse s'appliquer à l'Assomption de son corps, la montre dans la gloire céleste, déjà assise à la droite du Fils de Dieu, par application de ces paroles : *Astitit Regina a dextris tuis*, « la Reine s'est assise à votre droite ». Telle elle apparaît au XIIe siècle, dans la mosaïque de Sainte-Marie *in Transtevere*, à Rome, due au pape Innocent II (pl. XXV), et au XIIIe, dans celle de Sainte-Marie-Majeure, due au pape Nicolas III. Si, dans ces monuments, on la voyait seulement assise dans la gloire, on jugerait qu'on l'a ainsi représentée en sa qualité de reine, prise en général, et non dans son accession à la royauté, la prise de possession de son trône, ou, ce qui est pour elle la même chose, son accession à la céleste béatitude. Mais le mouvement de Jésus, qui, à Sainte-Marie *in Transtevere*, lui met la main sur l'épaule; qui, à Sainte-Marie-Majeure, la couronne, atteste qu'il faut entendre ces représentations dans le sens d'un règne qui commence. Il n'était pas dans le caractère de ces monuments de particulariser davantage le fait; puis il s'agit du Couron-

1. Saint Épiphane a paru croire que la très-sainte Vierge n'était pas morte; mais il est resté seul de ce sentiment.

nement de Marie, mystère distinct de celui de son Assomption, quoique lui tenant de très-près. Cette observation, d'ailleurs, quant à Sainte-Marie-Majeure, ne porte que sur la composition principale, puisque la mort de Marie est représentée immédiatement au-dessous, au milieu des tableaux qui offrent, dans une rangée inférieure, un abrégé de sa vie. Dans les sculptures de beaucoup de nos cathédrales, au XIII[e] et au XIV[e] siècle, le couronnement de Marie est dès lors immédiatement associé à la représentation de sa mort, et comme son complément. Dans une scène intermédiaire, à Amiens, à Senlis, à Chartres, la sainte Vierge reparaît couchée sur un linceul et portée par les Anges; à Chartres, la scène est plus complète : huit Anges portent le corps virginal de leur Reine; huit autres se voient plus haut; deux portant l'âme de Marie, les autres l'accompagnant avec des flambeaux, la navette ou l'encensoir; ils viennent réunir cette très-sainte âme à son corps. Ce corps n'est donc pas encore rendu à la vie, comme l'ont pensé, à Amiens, MM. Jourdain et Duval; il va la recouvrer. En effet, à part la comparaison décisive avec les sculptures de Chartres, on devrait dire que, si Marie est couchée, c'est qu'elle dort encore du sommeil de la mort [1].

MM. Jourdain et Duval nous apprennent aussi [2] qu'au portail de Longpré-les-Corps-Saints, construit au XII[e] siècle, sont sculptés l'Ensevelissement de la sainte Vierge et son Couronnement. Voit-on, de plus, son Assomption, dans le sens où on l'entend aujourd'hui, c'est-à-dire la voit-on ressuscitée et montant au ciel? Nous nous en rapporterions à des observateurs d'une sagacité aussi connue, s'ils nous décrivaient le monument; mais, par là même qu'ils comparent la composition de ses sculptures à celles du portail d'Amiens, nous demeurons persuadé que, dans les unes et les autres, il n'y a de représenté, avec la Mort et le Couronnement, que l'Ensevelissement ou les préludes de la résurrection. La première fois que l'Assomption de Marie en corps et en âme ait été plus directement représentée, à notre pleine connaissance, c'est dans les fresques d'Assise, par Giuntà de Pise, aussi au XIII[e] siècle, et la représentation y prend un caractère de généralité très-remarquable. Le tombeau où fut ensevelie la Mère de Dieu, est vide et ouvert; elle est dans une auréole, au-dessus, avec son divin Fils, qui fait un mouvement pour la presser

1. A Amiens, avant d'avoir fait la comparaison avec le portail de la Vierge, à Chartres, nous avions cru à un ensevelissement par les Anges. A l'appui de cette opinion, on aurait les sculptures correspondantes, à Notre-Dame de Paris, où l'ensevelissement est certainement accompli par les Anges. La scène du Couronnement vient immédiatement au-dessus, sans intermédiaire. Il en est de même à Poitiers, avec cette différence que c'est la mort qui est représentée, et à Paris l'ensevelissement.

2. *Stalles d'Amiens*, p. 323

entre ses bras. C'est là ce qui constitue la pensée propre de l'Assomption, *prendre avec soi*, que Jésus prenne dans ses bras l'âme de la sainte Vierge, selon le mode de représentation le plus usité alors, ou qu'il la prenne tout entière, corps et âme, comme dans le cas présent. Dans ce tableau, on peut croire que Marie monte au ciel et que Jésus y remonte avec elle, après être venu à sa rencontre. Mais l'auréole, supportée par des Anges, peut aussi parfaitement être réputée représenter l'éternel séjour où Marie serait rendue et que Jésus n'aurait pas quitté. Cette scène a pour témoins, non pas précisément les Apôtres, mais une foule innombrable au sein de laquelle on distingue deux rangées de personnages qui portent, les premiers des tiares ou des mitres, les seconds des couronnes ou des bonnets de docteurs. Évidemment, c'est l'Église entière célébrant, dans la durée des temps, l'Assomption de la sainte Vierge, lui rendant témoignage [1].

On voit par là que, si les Apôtres étaient représentés, en pareille circonstance, avec leur nombre hiératique de douze, il faudrait l'entendre dans le même sens. Le fait même de la résurrection de Marie, de sa sortie vivante du tombeau, ne doit pas avoir de témoin ; si on s'en rapporte aux traditions, elles diront toutes que le tombeau où elle avait été enseveli fut trouvé vide, mais non pas que les Apôtres l'aient vue en sortir. Raphaël a été parfaitement dans le vrai, lorsque, dans les deux tableaux de la galerie du Vatican, — l'un exécuté tout entier de sa main, dans la fleur de son génie, l'autre terminé par ses élèves, dans un caractère tout différent, — il a représenté les Apôtres autour du tombeau de Marie, où l'on ne voit plus que des fleurs, tandis qu'elle est couronnée dans le ciel. Dans le premier, tous leurs yeux se portent là où elle est, afin de l'y suivre par la contemplation; mais on comprend qu'ils ne sauraient plus la voir ni la posséder autrement. Dans le second, ils s'étonnent de la merveille des fleurs substituées au très-saint corps de Marie. Dans l'un et l'autre, Marie est déjà tout entière au sein de l'empyrée, lorsqu'ils s'aperçoivent que son corps n'est plus sur la terre. Dans l'une et l'autre, elle est déjà assise à côté de Jésus qui la couronne, et cependant, vu la relation établie entre la scène du haut et celle du bas, on est bien averti de porter sa pensée sur le mystère de l'Assomption autant que sur celui du Couronnement. A ces deux tableaux comptés à des titres divers parmi les œuvres de Raphaël, comparons celui que le Pinturicchio a peint dans l'église de *Santa Maria del Popolo*. A cela près que la Vierge monte au ciel, au lieu d'être couronnée, le sentiment et la composition sont à peu près les mêmes ; et il n'y a pas d'incertitude, quant aux Apôtres : leurs regards ne se portent nullement sur Marie, qui est censée hors de

1. D'Agincourt, *Peinture*, pl. CII.

leur portée, mais pour la plupart sur ces fleurs qui ont pris sa place ; et s'il en est un qui lève les yeux, saint Jean probablement, c'est dans l'attitude de la prière et de la contemplation, sans rien fixer ni rien voir des yeux du corps, de ce qui se passe là-haut.

Nous ne croyons pas que l'Assomption de Marie, son corps et son âme réunis, ait été représentée, avec les Apôtres comme témoins directs de sa montée au ciel, avant l'époque du naturalisme grossier qui prévalut depuis la Renaissance. D'après quelques légendes, de celles qui ont le moins d'autorité, mais qui n'en ont pas moins été très-populaires, Marie montant au ciel aurait eu cependant un témoin : ce serait saint Thomas; et, se faisant apercevoir de lui, elle aurait laissé tomber sa ceinture, comme un gage dont il serait demeuré le dépositaire ; il la tient en effet à la main, dans le tableau de Raphaël. Nous verrons qu'au XIVe ou XVe siècle, on l'a mis souvent spécialement en scène, pour rendre ou pour rappeler cet épisode légendaire. Nous voulons seulement, en ce moment, constater la seule exception qui nous soit connue, à la règle d'après laquelle, jusqu'à l'époque où nous sommes parvenu, Marie n'aurait eu, pour témoins de son Assomption, que les Anges chargés de la transporter au ciel. Nous l'entendons de son Assomption en corps et en âme : il est utile de ne pas le perdre de vue, sa mort ayant été représentée elle-même comme offrant l'idée d'une assomption, celle de son âme. On le comprendra mieux quand, tout à l'heure, nous en traiterons spécialement. Ce n'est qu'au XVIe siècle que l'on fait monter Marie au ciel sous les yeux des Apôtres ; ce n'est qu'au XIVe qu'on la représente comme y montant, et alors c'est toujours par le ministère des Anges. On jugera, en conséquence, si nous n'étions pas fondé à voir l'*Ascension*, et non pas l'*Assomption*, dans la fresque de Saint-Clément. Marie montant au ciel à la vue des Apôtres, par sa propre vertu, sans le ministère des Anges, ce serait, au IXe siècle, une anomalie comme on n'en rencontrerait probablement pas un seul exemple dans l'iconographie chrétienne.

II.

LA MORT DE MARIE.

Trois mystères se rapportent à la fête de l'Assomption : la très-sainte mort de Marie, sa glorieuse résurrection, son couronnement dans le ciel. Ces trois mystères ont pu être successivement représentés, ou ils peuvent l'être simultanément, pour répondre à la pensée de cette grande fête

et au nom même qu'elle porte. Ce nom n'a pas été toujours le même : on l'a aussi appelée *Dormitio,* le Sommeil de Marie. Marie s'est endormie dans le Seigneur ; elle s'est réveillée dans son sein. Ni les termes, ni la chose, n'impliquent aucune diminution de ses prérogatives ineffables. Marie devait mourir, puisqu'une sainte mort est méritoire ; elle devait mourir, puisqu'une sainte mort est la consommation de l'union avec Dieu. A ce point de vue, Marie naturellement aurait dû mourir plus tôt : elle serait morte d'amour, à tous les moments de sa vie, sans un miracle perpétuel. Sa mort ne fut que la cessation de ce miracle; elle mourut d'amour, sans aucune maladie, sans avoir contracté aucune infirmité. D'après les traditions, elle fut avertie de sa mort par un Ange : et comment n'aurait-elle pas reçu cette faveur, quand elle était en commerce habituel avec les Anges, et quand on voit un si grand nombre de Saints être avertis de même du moment de leur dernier passage, afin d'avoir à s'y préparer avec plus de ferveur ? Il n'y a de douteux que les circonstances légendaires de cette apparition ; elles n'ont, d'ailleurs, rien que de très-convenable, et l'on peut les admettre dans l'art au seul point de vue de leur signification symbolique : tel serait le rameau merveilleux que l'Ange aurait remis à Marie. Orcagna, qui a représenté cette apparition dans les bas-reliefs d'*Or San Michele*, à Florence, a placé en effet le rameau dans les mains de l'Ange. Il en est de même dans la vignette de Simon Vostre, que nous reproduisons. Mais ni la représentation de cette apparition, ni la particularité du rameau, dans la scène de la Mort elle-même, n'ont jamais été d'un usage très-fréquent. Rien n'a été, au contraire, plus ordinaire, au XIIIe et au XIVe siècle, que de représenter la sainte Vierge étendue sur son lit de mort, entourée des Apôtres, en présence du Sauveur qui recueille son âme entre ses bras [1]. Nous disons : du XIIIe au XIVe siècle, pour parler de la période où cette composition eut le plus de vogue, mais non pour en assigner les limites On l'observe sur le diptyque du musée Barberini [2], que



44

Le rameau d'or.
(Vignette de Simon Vostre.)

1. Il en est ainsi dans la mosaïque de Sainte-Marie-Majeure. Parmi les sculptures de nos cathédrales, Jésus apparaît, à Chartres, à Paris, à Amiens. A Chartres, il tient évidemment l'âme de sa très-sainte Mère ; à Paris, on peut croire qu'il la tenait, mais qu'elle a été brisée : à Amiens, c'est plus douteux. A Poitiers, Notre-Seigneur n'est pas représenté.

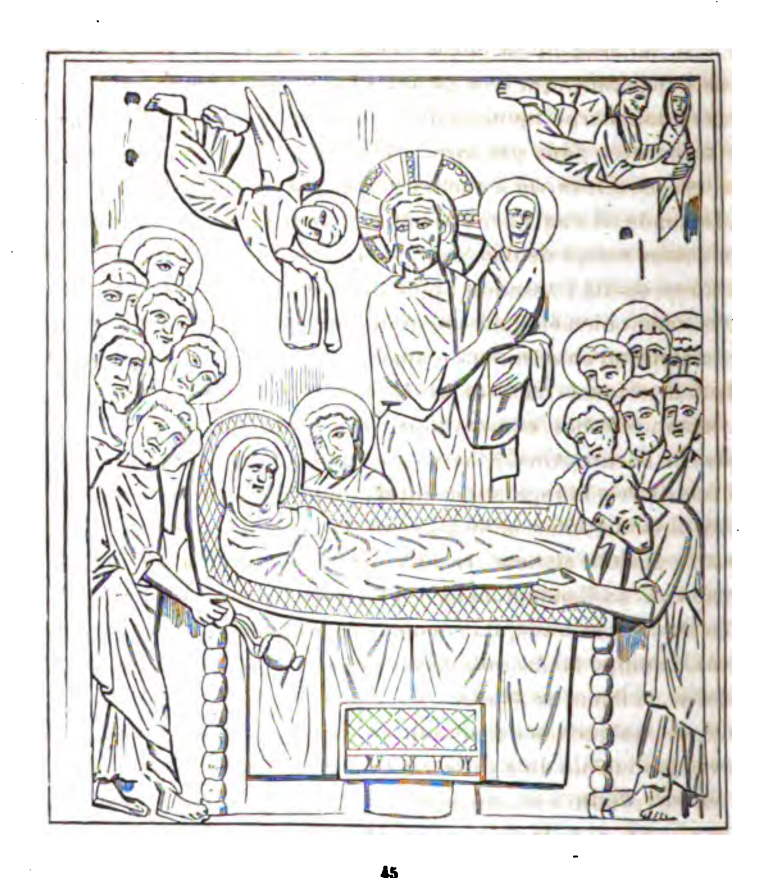
2 Gori, *Thes. vet. dypt.*, T. III, pl. XXXVII.

nous avons toujours considéré comme étant du xe ou du xie siècle. D'Agincourt en a publié un exemple, qu'il attribue à la même époque; mais il s'agit d'un tableau ruthénien, qui, avec son air d'antiquité, pourrait être notablement plus moderne[1]. Chez les Grecs et les Russes, ce mode de composition s'est toujours conservé, et nous le retrouvons tout à la fois dans le Calendrier moscovite publié par Papebrocke[2] et sur notre petit tableau russe (t. I, pl. XVII). Nous le retrouvons aussi parmi les miniatures du Graduel franciscain, qui font partie de notre collection, ornant le G de l'introït *Gaudeamus*, au jour de l'Assomption. Ces caractères : *Off. Assump(ta est Maria in cœ)lum gau(dent Angeli)* encore subsistants, au revers, ne laissent aucun doute sur la place occupée par cette miniature. Elle prouve surabondamment aussi que, dans le Calendrier moscovite, où la même scène est uniquement représentée au 15 août, on entendait bien l'approprier au mystère de l'Assomption. Plusieurs de ses nombreuses répétitions au XIVe siècle se voient au musée du Vatican; cependant alors, — les Grecs exceptés probablement, — on ne la jugeait plus aussi suffisante pour rendre l'idée de ce mystère : nous le voyons par les bas-reliefs d'Orcagna, dans l'église d'*Or San Michele*, et par les fresques de Thadée Bartolo, dans le chœur de la chapelle de l'*Arena*, à Padoue, où elle est surmontée de la scène de l'*Assomption* que nous appellerions maintenant *proprement dite*, où Marie monte au ciel en corps et en âme.

Nous ne parlons pas encore de la fresque de Simon Memmi, au *Campo Santo* de Pise, antérieure environ d'un demi-siècle, où ce second mode de glorification est seul adopté; mais nous revenons sur un autre complément de la composition, usité plus anciennement, avec une signification semblable, bien que rendue d'une manière moins explicite. Sur la tablette en ivoire du musée de Cluny (n° 396), attribuée au XIIe siècle, et que nous publions, l'âme de Marie est doublement représentée : entre les bras de son divin Fils, et, plus haut, portée par un Ange ; et ce même Ange se touve à côté de Notre-Seigneur, et prêt à la recevoir. Tout ceci nous est expliqué par un texte de saint Grégoire de Tours : Notre-Seigneur, au moment de la mort de sa très-sainte Mère, vient avec ses Anges; il prend l'âme de Marie entre ses mains, et la remet à saint Michel. C'est donc le saint Archange que l'on voit prêt à recevoir cette très-sainte âme sur un pan de draperie, et qui ensuite la porte au ciel. Le chroniqueur ajoute que, le corps de Marie ayant été enseveli par les Apôtres, Notre-Seigneur revint et ordonna de l'enlever et de le porter dans le paradis, où il fut réuni à son âme. *Et ecce*

1. D'Agincourt, *Peinture*, pl. LXXXIII.
2. *Boll.*, T. I, maii.

Dominus Jesus advenit cum angelis suis, et accipiens animam ejus (beatæ Mariæ) tradidit Michaeli Archangelo, et recessit..... Et ecce iterum astitit eis Dominus, susceptumque corpus sanctum in nube deferri jussit in paradisum : ubi nunc resumpta anima, cum electis ejus exultans, æternitatis bonis nullo occasuris fine perfruitur[1]. Lorsque, à Chartres, à Amiens, les Anges



45

Mort de la sainte Vierge. (Musée de Cluny, XIIe siècle.)

enlèvent le corps de Marie, c'est donc pour le porter au ciel, où seulement, d'après cette version, il aurait été réuni à son âme. La *Légende dorée* rapporte les choses un peu différemment, de telle sorte qu'elle s'accorde moins bien avec les sculptures de nos cathédrales, mais parfaitement avec l'ivoire du musée de Cluny. Après avoir dit expressé-

1. *De Gloria Martyrum*, cap. IV.

ment que les Anges reçurent l'âme de Marie des mains de Jésus, et la portèrent dans leurs bras jusqu'au trône de gloire, le récit de la légende les fait intervenir de nouveau lorsque l'ensevelissement est accompli. Ils demandent alors à Notre-Seigneur la résurrection de sa très-sainte Mère. « Le Seigneur approuvant cela, l'archange Michel vint aussitôt, et il présenta au Seigneur l'âme de Marie, et le Sauveur dit : « Lève-toi, ma « colombe, tabernacle de gloire, vase de ma vie, temple céleste; de « même qu'en concevant tu n'as point conçu de souillure, ainsi, dans le « sépulcre, ton corps ne connaîtra nulle corruption ». Et aussitôt, son âme étant rentrée dans son corps, Marie sortit glorieuse du tombeau, et s'éleva vers le ciel, suivie d'une multitude d'Anges[1]. De quelque manière qu'on l'entende, il s'agit donc toujours d'un prélude de sa résurrection; et nous avions raison de dire que ces compositions, où l'on a préférablement représenté l'Assomption de l'âme de Marie en même temps que sa mort, étaient bien éloignées d'impliquer le moindre doute relativement à son Assomption en corps et en âme.

Il faut distinguer cependant les légendes pleines de poésie, dont s'étaient inspirées nos compositions, des traditions plus sérieuses dont elles étaient l'écho. Ainsi il nous paraît très-probable que les Apôtres furent transportés miraculeusement de toutes les parties du monde qu'ils étaient allés évangéliser, pour assister à la mort de leur Reine. Quant à la présence de Notre-Seigneur, recueillant l'âme de sa très-sainte Mère, elle est certaine, si on l'entend de ce qui se passa invisiblement; mais nulle part il n'est dit que Jésus, dans cette circonstance, se rendit visible aux assistants, quoique la *Légende dorée*, dans le développement de sa naïve poésie, dise de l'âme de Marie, que les Apôtres la virent « d'une telle « blancheur, qu'aucune expression au monde ne peut en donner l'idée ». L'intervention visible du Sauveur est un moyen figuré de dire dans le discours et de rendre en iconographie, ce qui eut lieu certainement : l'Assomption immédiate de l'âme de Marie au sein de la divinité. Quant au mode de représentation, il semble se rapporter à la première supposition, lorsque Notre-Seigneur se trouve confondu au milieu des Apôtres, et qu'il n'est pas renfermé dans une auréole. L'auréole est un signe céleste, qui peut vouloir dire ou que la scène se passe au ciel, ou que le ciel s'abaisse en quelque sorte avec Jésus. Que Jésus apparaisse comme descendu du ciel, ou que l'âme de Marie y soit réputée instantanément

1. *La Légende dorée*, traduite du latin par M. G. B., in-18, Angl. Paris, 1843, T. I, p. 272, 274. L'auteur de notre ivoire, antérieur à la compilation de Jacques de Varazze, n'a pas puisé dans la *Légende dorée*, mais il a eu recours à la source commune : un livre apocryphe attribué à saint Jean l'Évangéliste, que cite l'évêque de Gênes, tout en ayant soin d'en mettre en doute l'authenticité, — preuve qu'il n'était pas dépourvu de toute critique.

transportée, cela revient à peu près au même[1]. Toute incertitude cesse dans la composition des éphémérides moscovites : Jésus n'y descend pas jusque sur la terre; il apparaît sur les nuages, et la petite âme de Marie s'élance vers lui, non plus représentée comme un enfant naissant, mais comme une petite fille déjà en âge de marcher et de courir.

Dans toutes ces compositions, — à l'exception de quelques-unes, en petit nombre, où le corps de Marie est porté sur un linceul — ce corps sacré est étendu sur son lit, sans vie. Cette position a paru prêter à la critique; elle semblerait dire que la Mère de Dieu a succombé, comme nous le faisons tous, sous le poids de la maladie et des infirmités. Telle n'était point, assurément, la pensée que l'on avait en représentant ainsi la mort de la Mère de Dieu. On la représentait couchée, parce que communément on meurt dans son lit, et que c'était le moyen le plus clair pour dire qu'on représentait sa mort. C'était ainsi que, pour dire la naissance de Jésus, on la représentait également couchée, parce que c'est dans cette position que communément les femmes mettent au monde leurs enfants. Alors, la question était bien plus délicate; aussi, en défendant ce procédé iconographique, nous n'avons plaidé que les circonstances atténuantes. Sur la question actuelle, nous serions porté à plus d'indulgence; et nous ne savons s'il faudrait faire une règle absolue de représenter Marie mourant dans l'attitude de la prière, comme le voudrait Ayala. Il entendait qu'elle fût à genoux : on ne saurait, dans tous les cas, refuser aux artistes le droit également de la représenter debout, en Orante. Marie, morte ou mourante, est en effet à genoux, dans les groupes sculptés, au XVe ou XVIe siècle, dans l'église de Solesmes, alors prieuriale, aujourd'hui abbatiale. Ces statues sont au nombre des meilleurs ouvrages de ces praticiens italiens qui, pendant plusieurs siècles, se sont répandus dans toutes les contrées où ils trouvaient des commandes analogues. Les *Saints de Solesmes* (c'est l'expression populaire par laquelle on les désignait) sont conçus dans un sentiment vraiment chrétien ; et nous comprenons facilement qu'un jeune religieux, venu là avec une âme d'artiste, s'en soit inspiré avant d'avoir aucune pratique du dessin. C'était en 1838 ou 39. Nous avons passé deux jours alors au sein de la pieuse communauté que venait de fonder dom Guéranger, et, au milieu de cette atmosphère de science et de piété, c'est peut-être là que nous avons commencé pour la première fois à pressentir, à la vue de ces sculptures de main inconnue, et des essais du Père

1. *Voir* T. II, pl. XVII, la composition de notre petit tableau russe, et T. III, pl. XVI, fig. 1, Notre-Seigneur portant l'âme de la sainte Vierge, dans la miniature du Graduel franciscain. Nous ferons en outre observer que le fond est constellé sur azur : c'est le moyen habituel employé dans ces miniatures, pour représenter le ciel.

Jean, ce que pouvait être et ce que devait être l'art vraiment chrétien; germe qui se développa, une couple d'années après, dans notre premier voyage en Italie. Nous n'avons jamais oublié cette Vierge, dont l'âme s'est exhalée vers Dieu dans la prière, et dont le corps s'affaisse, non plus par l'effet d'une défaillance momentanée, mais parce que sa vie s'en est allée au ciel. Ce n'est pas, cependant, cette figure qui nous avait le plus frappé. Il en est une autre, voisine, où le corps de Marie, après sa mort, est étendu, non pas sur un lit, mais sur un linceul porté par les Apôtres. Il respire tant de calme, de sérénité, il est si moelleux, si flexible, qu'on ne saurait mieux dire que là il n'y eut aucune de ces luttes qui roidissent les membres. Nous nous souvenions du mot de Bossuet : « Madame fut douce envers la mort. » Si le grand orateur a pu se servir de ces termes en parlant d'une jeune princesse qui, surprise à l'improviste, termine par une pieuse mort une vie passée dans les plaisirs, que dire de la mort de la Vierge des vierges, et de la douceur ineffable de cette fin, qui fut sans combat, parce que tous les ennemis qu'il faut vaincre alors avaient été réduits d'avance, par leur défaite, à la plus complète impuissance? Nous nous trouvions, peu d'années après, dans une vallée du Tyrol, près du lit d'une jeune paysanne à laquelle le Sauveur avait donné en partage une portion de ses plus vives souffrances. Pour éviter tout danger d'illusion, nous voulions nous attacher au spectacle de la patience de Domenica Lazzari, plus qu'à celui des stigmates saignants qu'elle portait aux pieds, aux mains et comme une couronne autour du front; et, la voyant aux prises avec des crises terribles, sans un mouvement de sa part pour se raidir contre le mal, nous la comparions, dans notre esprit, à la Vierge de Solesmes. Nous revenons à cette Vierge, pour faire remarquer qu'il était utile, dans ces sculptures, de représenter Marie morte, après l'avoir représentée au moment où elle rendait le dernier soupir; autrement, la voyant seulement à genoux et en défaillance, on n'aurait pas compris assez clairement que l'on avait voulu représenter sa mort : on aurait pu croire qu'il ne s'agissait que d'une défaillance momentanée. Il serait donc excusable de l'avoir couchée sur un lit, pour prévenir toute équivoque. D'ailleurs, ne pourrait-on pas supposer que Marie, effectivement, se serait couchée pour mourir, précisément parce qu'elle savait qu'elle allait mourir, et parce qu'elle acceptait la mort? Elle se serait couchée comme on se couche pour s'endormir, afin que son saint corps demeurât, quand son âme l'aurait quitté, dans la position la plus décente et la mieux appropriée au sommeil de la mort.

III.

CE QUI SUIVIT LA MORT DE MARIE.

A l'exemple de son divin Fils, Marie, après sa mort, fut mise dans le tombeau. L'enchaînement naturel des faits suffit pour motiver la représentation correspondante, soit que les Apôtres remplissent seuls le pieux devoir de l'ensevelissement, soit que, pour plus de respect, on y fasse participer les Anges. Mais il est d'autres circonstances assez souvent représentées pour qu'il soit utile d'en parler. Ainsi, tandis que le corps de Marie est porté au tombeau, les légendes rapportent, avec quelques variétés de détail, qu'un téméraire mit la main sur la bière qui contenait ses restes sacrés, et qu'il perdit l'usage de cette main, puisque, s'étant repenti, il obtint sa guérison aussi miraculeusement qu'il avait reçu son châtiment. Voilà ce qui fait le sujet d'un ou même de deux tableaux, dans un assez grand nombre de séries relatives à la mort et à l'ensevelissement de Marie; et, comme dans ce fait il n'y a rien que d'édifiant et de vraisemblable, nous ne voyons pas de motifs pour en interdire absolument la reproduction. Les mystères de la Mort, de l'Ensevelissement, de la Résurrection ou de l'Assomption entendue dans le même sens, et du Couronnement de Marie, offrent cependant la matière d'un assez beau développement pour qu'il nous paraisse préférable de s'en contenter.

Afin d'en finir avec les légendes, nous parlerons ici du rôle qu'elles font jouer à saint Thomas; et, avant de décrire les compositions où on le voit recevant la ceinture de la sainte Vierge ou la portant à la main, nous les aurons ainsi dégagées de toutes les questions qu'elles peuvent soulever.

Deux versions principales ont circulé relativement à ce qui serait arrivé à saint Thomas dans cette rencontre. L'une et l'autre s'accordent pour le représenter comme étant en retard sur les autres Apôtres quand ils furent appelés près de Marie, de sorte qu'il ne serait arrivé, par une permission de Dieu, qu'après la mort de la sainte Vierge. Désolé de ne pas avoir assisté aux derniers moments de Marie, l'Apôtre retardataire aurait demandé que l'on ouvrît son tombeau pour vénérer ses restes sacrés, et ce serait alors qu'on aurait reconnu que ce tombeau était vide. et que le corps de la Vierge sans tache avait été rejoindre son âme bienheureuse au céleste séjour [1]. Dans cette version, donnée par Métaphraste,

1. Surius, *De probatis Sanctorum historiis*, T. IV, p. 666. Métaphraste ne nomme pas

il n'est pas question de la ceinture; mais selon la *Légende dorée* — ou plutôt selon le récit que Jacques de Varazze, dans cette circonstance même, donne comme apocryphe, tout en le citant, – lors de son arrivée, saint Thomas aurait eu des doutes sur la résurrection de la très-sainte Vierge, comme il en avait eu sur celle de son divin Fils, et il aurait reçu aussitôt, comme venant d'en haut, la ceinture de Marie, pour attester la vérité du fait.

Nous croirions facilement que la première de ces deux versions repose sur des traditions solides, et que la seconde en est un écho altéré, combiné avec certaines idées populaires sur le caractère de saint Thomas. Il y a lieu de croire tout au moins que, dès le v[e] siècle, il se disait que saint Thomas avait été le premier dépositaire d'une précieuse relique réputée la ceinture de la sainte Vierge. C'est bien plutôt, en effet, au point de vue d'une faveur spéciale que l'heureux Apôtre aurait reçue, qu'il faut envisager le rôle qu'on lui attribue dans les représentations dont nous parlons, que pour le montrer sous un jour défavorable. Il faut croire, au contraire, qu'après avoir, en définitive, rendu un si salutaire témoignage à la résurrection de Notre-Seigneur, il avait été bien guéri de ses dispositions à l'incrédulité.

On croit posséder à Prato la ceinture de la sainte Vierge, et cette pieuse croyance ne se sépare pas d'un sentiment tout spécial de vénération pour l'Apôtre privilégié qui en aurait d'abord reçu le dépôt. Les murs de la chapelle où se conserve, dans la cathédrale, la relique dont s'honore la ville de Prato, sont tout entiers recouverts de peintures d'Angiolo Gaddi. Ces peintures représentent, outre l'histoire de Marie, celle de sa ceinture depuis le don qui en aurait été fait à saint Thomas, jusqu'à son arrivée en Toscane. Un jeune croisé de Prato, par suite de son mariage avec la fille d'un prêtre grec, en serait devenu l'heureux possesseur. « Cet amour d'outre-mer, « mêlé aux aventures chevaleresques d'une croisade, — dit M. Rio — cette « relique précieuse donnée pour dot à une pauvre fille, la dévotion des « deux époux pour ce gage vénéré de leur bonheur, leur départ clandes- « tin, leur navigation prospère avec des dauphins qui leur font cortége à « la surface des eaux, leur arrivée à Prato, et les miracles répétés qui, joints « à une maladie mortelle, arrachèrent enfin au moribond une déclaration « publique à la suite de laquelle la ceinture sacrée fut déposée dans la « cathédrale : tout ce mélange de passion romanesque et de piété naïve

saint Thomas, il dit seulement : un des Apôtres ; mais généralement on est d'accord pour attribuer le fait à saint Thomas. (Voir Sianda, *Vita della Madre di Dio*, p. 341 ; Orsini, *Histoire de la Mère de Dieu*, p. 327.) Les *Méditations* de Catherine Emmerich sont conformes à cette version. Nous ne cherchons pas à multiplier les témoignages : il nous suffit d'entrevoir sur quels fondements peut reposer la pratique de l'art.

« était fait pour raviver, s'il en était besoin, l'imagination d'Angelo « Gaddi. Aussi cette fresque est-elle son chef-d'œuvre. Je signalerai plus « particulièrement le compartiment où il a peint la Mort et le Couronne- « ment de Marie... [1] »

Néanmoins, parmi les souvenirs d'une visite faite dans cette église, ceux que nous a laissés un tableau de Ridolfo Ghirlandajo, représentant directement le don fait à saint Thomas, priment tous les autres par leur douceur. Le même sujet est représenté parmi les bas-reliefs de la chaire, œuvre de Donatello. Le *Don de la ceinture* est aussi le sujet spécial d'un tableau de François Granacci, donné dans l'*Étruria pittricæ* comme spécimen de ses œuvres. Ce tableau est lui-même conçu dans un sentiment très-suave qui lui donne beaucoup d'analogie avec la manière de Ridolfo Ghirlandajo, tandis qu'il n'en a aucune avec celle de Michel-Ange, avec qui Granacci avait des rapports personnels plus intimes. Ce tableau est un tableau d'autel, où, de chaque côté de saint Thomas et du tombeau ouvert et rempli de fleurs, saint Jean-Baptiste, saint Paul, saint Etienne et saint Laurent figurent comme patrons secondaires, au-dessous des Anges qui accompagnent Marie. Il serait curieux de savoir si l'église ou l'autel auquel il était destiné, se trouvait sous le patronage principal du mystère de l'Assomption ou de l'apôtre saint Thomas.

Les données sont à peu près les mêmes dans la composition de Luca della Robbia dont nous publions la partie centrale. Il y a toutefois cette différence, outre que le cortége angélique de Marie est plus nombreux, que les autres Saints dont est accompagné saint Thomas — saint François d'Assise, saint Georges, et une sainte martyre dont on ne distingue pas assez les attributs caractéristiques — sont à genoux, aussi bien que lui-même, et prennent part directement, dans un sentiment mystique, à la scène gracieuse qui se passe sous leurs yeux.

On remarquera que, dans tous ces tableaux, saint Thomas est représenté jeune et imberbe. Dans ceux de Ridolfo Ghirlandajo, de Granacci, il a ce caractère de candeur juvénile que Raphaël lui a particulièrement attribué dans son *Couronnement de la Vierge* au Vatican. Cela tient à la fraîcheur d'idées qui respire dans cet épisode.

Dans le bas-relief principal du Tabernacle d'*Or San Michele*, entièrement consacré à la sainte Vierge, et où Marie, enlevée au ciel par les Anges, apparaît au-dessus de la scène où sa mort est représentée, il n'y a plus aucun doute quant à l'importance donnée au rôle de saint Thomas et au don de la ceinture. Mais la pensée principale de la composition n'est pas là. La place qu'ils y tiennent comme accessoire n'en est peut-être que

1. Rio, *L'Art chrétien*. T. I, p. 233.

plus remarquable, l'Apôtre privilégié figurant seul dans cette scène supérieure, à l'exclusion des autres Apôtres, comme unique témoin de cette glorieuse Assomption.

On remarquera qu'en accordant un pareil privilége à saint Thomas, on s'écarte grandement du texte de la *Légende dorée*. Ce texte ne dit nullement



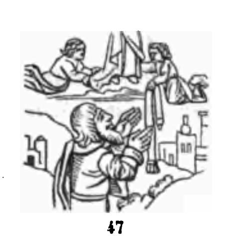
46

Assomption. (Luca della Rollia.)

que saint Thomas ait vu la sainte Vierge monter au ciel, et qu'il ait reçu sa ceinture de ses mains. Il suppose, au contraire, que Marie était déjà rendue au plus haut des cieux, et que l'Apôtre ne voulait pas croire à cette merveille, lorsqu'il reçut d'en haut ce gage sacré qui l'attestait. Tel est bien ce que l'on voit représenté dans la vignette de Simon Vostre, que nous reproduisons, et où saint Thomas reçoit aussi la ceinture de Marie, mais seulement des mains d'un Ange : indice d'une école et d'un courant traditionnel, tout différents, chez nous, de ceux dont se sont inspirés, en Italie, les artistes contemporains.

Le *Guide de la peinture grecque*, au contraire, après avoir prescrit de

représenter saint Thomas avec la ceinture à la main, parmi les autres Apôtres, au moment où ils s'aperçoivent que le tombeau de Marie est vide, veut encore qu'on le fasse monter sur les nuages pour y recevoir la ceinture des mains mêmes de la sainte Vierge. C'est là, ce nous semble, un rafinement moderne, brodé sur le fond de la légende, plutôt que la tradition d'une pratique en usage sous cette forme au moyen âge. Nous avons toujours pensé que les Grecs modernes avaient peu innové en iconographie chrétienne, mais non pas qu'ils n'y avaient introduit aucune innovation : nous en aurions là un exemple [1].



47

La ceinture de Marie donnée à saint Thomas.
(Vignette de Simon Vostre.)

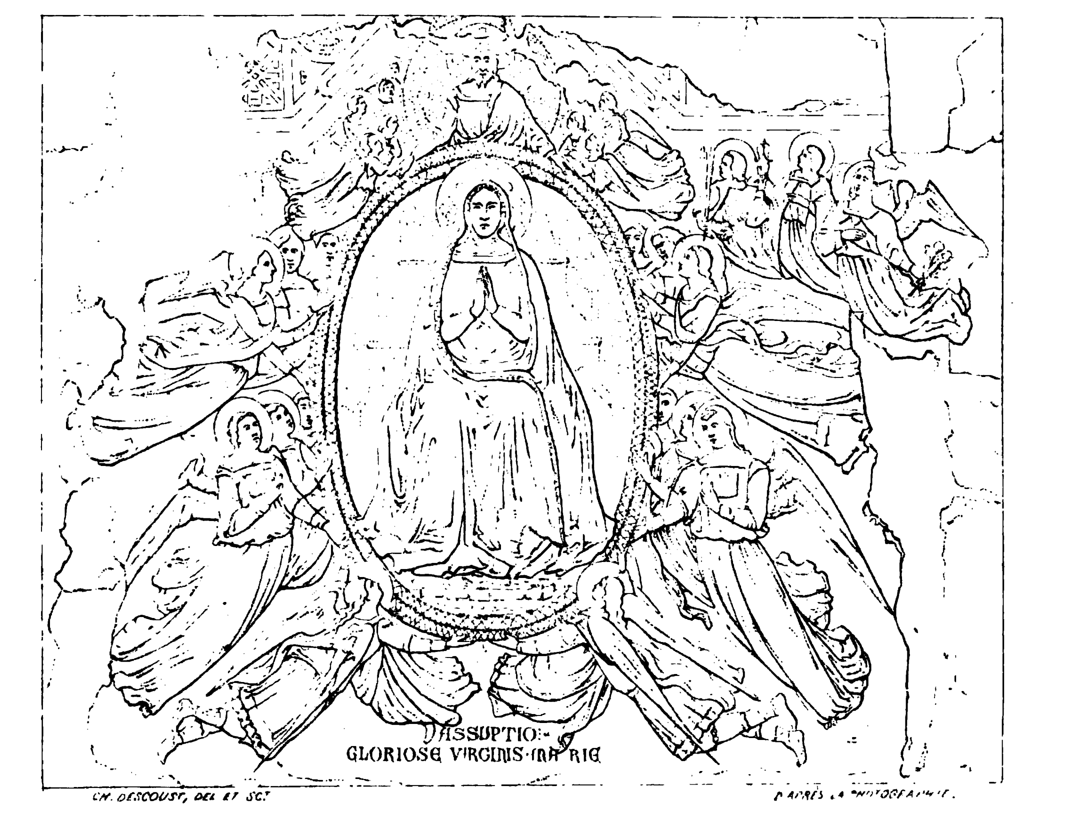
IV.

MARIE MONTANT AU CIEL.

Le mystère de l'Assomption de Marie, entendu, comme nous le faisons aujourd'hui, de sa résurrection et de sa montée au ciel, va seul nous occuper maintenant. Nous distinguons, depuis le XIVe siècle jusqu'à nos jours, deux manières de le représenter. L'une, nouvelle à cette époque, a pris un caractère archaïque, depuis qu'elle a été abandonnée, au XVIe siècle, pour faire place à la manière moderne, réputée plus naturelle, et qui est moins vraie. Il est plus conforme, en effet, à la réalité des faits de représenter l'Assomption sous couleur mystérieuse, avec les Anges qui soulèvent Marie et Jésus qui l'accueille, comme uniques témoins de son triomphe, que de lui donner le caractère d'une vive explosion sous les yeux ébahis des Apôtres.

Quelque éclat qu'on y mette, tant que Marie est renfermée dans une auréole portée par les Anges hors de tout regard terrestre, la composition conserve ce ton mystérieux qui lui convient. Le meilleur spécimen du genre est, à nos yeux, aussi celui qui est le plus ancien : nous voulons parler de la fresque de Simon Memmi, au *Campo Santo* de Pise (pl. XXIV). Laissons dans une catégorie à part celle de Giuntà de Pise, dans la basilique d'Assise, où déjà Marie jouit des embrassements de son divin Fils renfermé avec elle dans une même auréole. Dans ce tableau du maître

1. *Guide de la Peinture*, p. 283.



CH. DESCOUST, DEL. ET SC.T D'APRÈS LA PHOTOGRAPHIE.

ASSOMPTION.

(Simon Memmi).

siennois — dont cette inscription écrite au-dessous donne expressément le titre : ASSUMPTIO GLORIOSE VIRGINIS MARIE — Notre-Seigneur se trouve bien à la rencontre de sa très-sainte Mère, mais dans une auréole supérieure, et il pose la main sur l'auréole de Marie, pour témoigner de la part qu'il prend à sa glorification; il le fait sans effort, et les Anges eux-mêmes n'en mettent aucun pour enlever leur précieux fardeau, parce que leurs attitudes sont ce qu'elles doivent être : l'indication matérielle d'une action tout immatérielle. La diversité de leurs insignes semble dire que tous les chœurs célestes participent à cette glorification, et c'est en chantant qu'ils élèvent leur Reine au plus haut des cieux. Nous disons *leur Reine :* si Marie, en effet, n'a pas encore la tête ceinte d'une couronne, elle est assise sur un trône : trône tout céleste, puisque, malgré ses formes monumentales, il ne pèse pas. Et c'est dans la paix et les mains jointes, que la plus glorieuse des créatures, mais aussi toujours la plus douce et la plus humble, se laisse porter où son Fils et son Dieu l'appelle. Tout ce que nous pouvons reprocher au peintre, c'est de n'avoir pas donné assez d'élévation, de jeunesse et de suavité au type de cette divine Mère; et encore croyons-nous qu'il a voulu lui donner tout cela, mais que c'est la délicatesse seule de la touche qui lui a manqué. On remarquera aussi que le Sauveur, dans le haut du tableau, est de moindre proportion que Marie. C'est un procédé archaïque pour dire les hauteurs sublimes où il se trouve, et par suite son éloignement, l'auréole qui renferme Marie étant elle-même un signe qui est censé occuper tout l'espace compris entre le ciel et la terre.

Dans l'*Assomption* d'Orcagna, dans l'église d'*Or San Michele*, du même siècle, et celle des bas-reliefs sculptés, au commencement du XVe siècle, tout autour du chœur, à Sainte-Marie-Majeure, Marie est de même assise, dans l'auréole où elle est enlevée par les Anges. Elle est debout dans les bas-reliefs de Notre-Dame de Paris, publiés dans les *Annales archéologiques* [1] et dans le tableau du Pinturicchio à *Santa Maria del Popolo.* Toutes ces compositions, d'ailleurs, reviennent d'assez près à celle de Simon Memmi, avec cette différence en faveur de celle-ci, que les Anges, tous représentés d'après un même type, ne disent pas aussi bien le concours de toutes leurs hiérarchies, et que Notre-Seigneur ne n'y montre pas. On se rappelle aussi qu'Orcagna, dans sa composition, fait figurer saint Thomas.

Quand l'*Assomption* est surmontée du *Couronnement*, suivant la disposition adoptée par Thadée Bartholo, dans le chœur de la chapelle de

1. *Ann. arch.*, T. XII, p. 300. Nous avons parlé de cette sculpture T. I, p. 280 ; et c'est à tort que nous l'avons alors attribuée au XIIIe siècle : elle est du XVe.

l'*Arena*, à Padoue[1], il n'y a plus lieu de faire apparaître le divin Fils de Marie, tout à la fois dans ces deux scènes successives et complémentaires l'une de l'autre.

M. Didron a rapproché, dans les *Annales archéologiques*, l'*Assomption* qu'il a publiée, d'une sculpture du XVIe siècle, qui serait bien mieux placée dans un musée, pour représenter une Vénus, qu'elle ne l'est dans l'église abbatiale de Saint-Denis, comme une image de la Vierge des vierges montant au ciel[2]. C'est à peine si un léger pan de draperie vient atténuer le scandale de sa nudité. Grâce à Dieu, cet abus a été rare, et les autres *Assomptions* que nous pouvons rencontrer désormais, si elles nous satisfont peu, ne manquent pas du moins aussi essentiellement à toutes les convenances. Elles s'éloignent d'ailleurs, à d'autres égards, des représentations que nous avons précédemment étudiées, plus que cette composition elle-même. Celle-ci, en effet, a conservé quelques réminiscences traditionnelles, coïncidant avec un degré du paganisme infiltré dans l'art de la Renaissance, qui dépasse, chez elle, la mesure commune. L'absence de tout témoin mortel, la disposition symétrique des Anges, voilà ce qui peut justifier notre observation. Les Anges, il est vrai, n'ont plus d'auréole à porter; mais ils se tiennent de chaque côté de Marie, des instruments de musique à la main; et le pied de la Vierge porte sur une tête ailée de Chérubin qui, seule, la soulève très-paisiblement.

Dans la plupart des *Assomptions* de la même époque, ou d'une exécution plus récente, il y a, disons-nous, moins de paganisme, mais plus de naturalisme; ce naturalisme ne porte pas ceux qui en sont imbus, à représenter les choses comme elles ont pu se passer : il a pour résultat, au contraire, d'éloigner de ce genre de vérité. Un succès d'illusion, qui ferait croire que le corps de Marie monte dans les airs sous vos yeux, et y monte entraîné par une impulsion rapide; qui vous ferait apparaître les Apôtres, témoins de ce spectacle, pleins de vie et de mouvement, détachés de la toile, dans leur admiration et leur vif étonnement : voilà quelle a été la prétention des grands maîtres du XVIe et du XVIIe siècle. Le grand mérite du Corrége, dans la cathédrale de Parme, c'est d'avoir suspendu toute cette scène au sommet de la coupole, sur une échelle plus vaste que ne l'avait été celle de l'*Ascension*, dans l'église Saint-Jean de la même ville. A ce tour de force nous préférons le tableau du Titien, communément regardé comme la page capitale, parmi les chefs-d'œuvre que renferme la galerie de

1. Sur les murs du chœur, comme complément des fresques de Giotto qui ornent la nef, Thadée Bartholo a peint, d'un côté, la Mort de la sainte Vierge ; de l'autre, la scène du Portement au Tombeau, avec l'épisode du téméraire rendu impotent, et au-dessus l'Assomption, puis le Couronnement.

2. Cette sculpture était originairement à Saint-Jacques-de-la-Boucherie (*Guide de la Peinture*, note, p. 288).

Venise. Les poses trop forcées de la Vierge, des Apôtres, des Anges, y nuisent au sentiment, mais ils ne l'étouffent pas. Quelques-uns, moins agités que les autres dans leurs mouvements, aiment, admirent, prient véritablement; il y a de la suavité surtout dans la tête de Marie; elle goûte déjà les douceurs de la contemplation divine, et l'on sent que le peintre n'a pas oublié tout ce qu'il avait appris dans l'école de Bellini. Les défauts du genre s'aggravent, sans la compensation des mêmes qualités, dans les tableaux du Tintoret et de Paul Véronèse, de la même galerie, dans ceux d'Annibal et Augustin Carrache à Bologne, de Rubens à Anvers, etc., etc.

Au témoignage d'Ayala, il paraît cependant que des peintres modernes se sont écartés heureusement de cette manière de représenter l'Assomption de Marie par une sorte d'explosion toute matérielle, car, en se servant, par rapport au mode de représentation qu'il propose, de cette expression : « telle que l'ont peinte quelques-uns », *quo jam pinxerunt aliqui*, il n'entendait certainement pas parler des maitres antérieurs au XVIe siècle, alors tombés dans le plus complet discrédit. Il veut, avec parfaite raison, « la très-sainte Mère de Dieu, toujours Vierge, ornée « de vêtements précieux, pleine de charme et de beauté (*valde decora* « *atque pulchra*), appuyée sur son Fils bien-aimé, selon ces paroles du « Cantique sacré: *Quæ est ista quæ ascendit de deserto deliciis affluens innixa* « *super dilectum suum*[1]? » C'est ainsi qu'elle a été représentée par Giuntà de Pise, au XIIIe et au XIVe siècle, dans les fresques de Subiaco, que d'Agincourt a également publiées[2]. Mais le savant auteur ne remarque pas assez que ce qui suit dans son texte, ne se rapporte plus au même genre de composition. Après avoir dit que Marie s'éleva dans les hauteurs célestes, entourée de toutes parts d'une multitude d'Anges, il ajoute: « Quoique son corps glorieux, et de la plus admirable agilité, n'eût besoin « d'aucune aide, cependant, comme il est d'un usage plus habituel qu'elle « soit soulevée par la main des Anges, il est aussi bien de la représenter « ainsi; cette assistance est peut-être plus conforme même à la piété des fidè- « les. » Si la très-sainte Vierge est accompagnée de son divin Fils, venu audevant d'elle, elle ne peut pas être portée par les Anges : mais elle peut apparaître avec lui, dans une auréole supportée par ces esprits célestes, et nous revenons ainsi aux compositions antérieures à la Renaissance. L'auréole, que nous conseillons, dans tous les cas, de leur emprunter, offre le moyen le plus convenable de la glorifier, et de faire intervenir les Anges. De la sorte, ils n'ont pas à mettre la main immédiatement sur le corps sacré de Marie, ce qui est mieux assurément, vu leur forme humaine; on voit, dans cette occa-

1. Cant. VIII, 5. Ayala, *Pict. Christ.*, L. IV, c. VII, § 4.
2. D'Agincourt, *Peinture*, pl. CII, 31 ; CXXVI, 4.

sion, que l'auteur du *Pictor eruditus* a le juste sentiment des choses, et qu'il ne lui manque que l'étude comparative des monuments. Il associe à l'*Assomption*, le *Couronnement de Marie*, que nous en détachons pour plus de clarté, mais sans vouloir rien affaiblir de l'étroite connexion qui existe entre ces deux mystères.

V.

DU COURONNEMENT DE MARIE.

Ayala décrit en ces termes une manière excellente, sans contredit, de représenter le Couronnement de Marie : « d'une beauté parfaite et d'une « exquise modestie, les mains jointes sur sa poitrine, elle reçoit, des « mains du Père et du Fils, la couronne sur sa tête, au-dessus de laquelle « plane l'Esprit-Saint, dont l'Ange lui dit : *Spiritus Sanctus superveniet in* « *te, et virtus Altissimi obumbrabit tibi* : L'Esprit-Saint descendra sur vous, « et la vertu du Très-Haut vous couvrira de son ombre [1]. » Nous allions dire même que ce mystère ne pouvait être aussi bien représenté d'aucune autre manière, mais nous nous sommes aussitôt souvenu des vénérables mosaïques absidiales de Sainte-Marie *in Transtevere* et de Sainte-Marie-Majeure, et nous avons senti qu'on ne pouvait leur préférer absolument aucune autre composition. Si on regrettait, d'ailleurs, de ne pas y voir les trois Personnes divines concourir à la glorification de la Fille prédestinée du Père, de l'Épouse bien-aimée du Saint-Esprit, aussi bien que de la Mère bienheureuse du Fils, on y suppléerait facilement en représentant le Père et le Saint-Esprit dans la gloire rayonnante qui occupe le faîte de la composition. On est fondé à croire même que ce signe céleste affirme la présence invisible de la divinité dans son unité et sa trinité ineffables, tandis que la Personne du Fils seule se manifeste extérieurement dans sa très-sainte humanité. Nous voyons, dans la mosaïque de Sainte-Marie *in Transtevere* (pl. XXV), la main divine tenant la couronne, non plus une couronne royale comme celle qui repose sur la tête de Marie, mais une couronne de vainqueur, suspendue sur la tête de Jésus. Le Dieu fait homme, en effet, occupe le centre de la composition; il partage son trône avec sa très-sainte Mère, placée à sa droite, de sorte que l'axe central de ce siége glorieux, se trouvant entre Jésus et Marie, ne répond pas au milieu du tableau, occupé par Notre-Seigneur, et, au-dessus,

1. *Pi t Christ*, L. IV, c. VII, § 4.



COURONNEMENT DE MARIE.

Mosaïque de S.te Marie in Transtevere. (XII.e siècle)

par la main divine. Cette main est proprement celle de Dieu le Père; mais, descendue dans la partie inférieure de l'arc de cercle qui représente l'empirée, les cieux des cieux, et exprimant l'activité divine, elle n'interdit pas à l'esprit de s'élever au degré supérieur de ce cercle mystérieux, pour y adorer la Trinité dans son essence. Elle l'invite, au contraire, à comprendre qu'au-dessus de l'action divine il y a Dieu lui-même : le Père, le Fils et le Saint-Esprit assistant invisiblement à la scène qui se passe sous vos yeux. Le Fils, en tant qu'uni aux deux autres Personnes divines, peut, en effet, être réputé habiter des hauteurs et des profondeurs inaccessibles; tandis qu'il apparaît, dans son humanité, tel que vous le voyez. Si, dans cette mosaïque, on apercevait la colombe au-dessus de lui avec la main divine, les trois Personnes divines se montrant ainsi sous des figures bien distinctes, la pensée ne pourrait plus se reporter vers les régions supérieures, pour les contempler dans leur unité. Vous auriez l'expression d'une vérité plus accentuée pour le regard, mais elle ne dirait rien de plus; elle dirait moins, peut-être, à celui qui entre pleinement dans l'esprit de la composition telle qu'elle nous est donnée. Cette composition est destinée à la glorification de Marie, patronne tutélaire de la basilique. Cependant, avons-nous dit, ce n'est pas au-dessus de sa tête qu'est suspendue la couronne tenue par la main divine. Cette couronne appartient à Jésus, et c'est là que l'on sent toute l'élévation de la pensée. Exalter le Fils, c'est exalter la Mère! C'est parce que Jésus est éternellement glorifié, parce qu'il siége au centre de tout, parce qu'en le voyant au plus haut des représentations visibles on doit comprendre qu'on ne voit pas encore ce qui fait sa plus grande gloire, puisqu'il règne par sa divinité dans ces régions inaccessibles à tous regards, dont le peintre, par des ornements, a cherché seulement à dire la richesse et les splendeurs; c'est, en un mot, parce que Jésus-Christ est Dieu, que Marie est si glorieuse, étant sa Mère. Aussi la main de Jésus, tendrement posée sur l'épaule de Marie, dit plus encore que la couronne posée sur la tête de Celle qui demeure bénie entre toutes les femmes; car la couronne dit seulement qu'elle est Reine, et la main de Jésus dit qu'elle est la Mère du Roi des rois, qu'elle est la Mère de Dieu!

Le Couronnement de Marie est plus expressément le sujet de la mosaïque absidiale à Sainte-Marie-Majeure, dans ce sens que Jésus met, dans le moment même, la couronne sur la tête de sa très-sainte Mère. La pensée s'élève très-haut aussi dans cette composition, moins haut cependant qu'à Sainte-Marie *in Transtevere*. L'intention de glorifier la Mère de Dieu est égale de part et d'autre; mais le mode de glorification employé dans le plus ancien des deux monuments, fait concevoir la gloire de Marie sous un jour plus sublime, précisément parce que Jésus, au lieu d'être tout

occupé de lui rendre honneur, reçoit, dans ce moment même, des honneurs plus grands que les siens et les lui fait partager. A Sainte-Marie-Majeure, l'axe de ce trône commun, où ils sont de même l'un et l'autre assis, occupe le centre de la composition, et il n'en pouvait être autrement sans choquer le regard, dès lors que le Fils, la Mère et leur trône sont renfermés dans une grande auréole. D'un autre côté, le majesté de ce spectacle grandiose est accompagnée d'une teinte gracieuse. Nul autre sujet ne comportait mieux cet accord, et en le maintenant, mais de telle sorte que la grâce passe de plus en plus du second rang au premier, les artistes, depuis cette époque jusqu'au xv[e] siècle, l'ont traité avec tant de supériorité, que nous serions trop long si nous voulions décrire tous les *Couronnements de la Vierge* pouvant compter parmi les chefs-d'œuvre. Les tympans de nos cathédrales ouvrent la marche, à partir de l'époque où nous sommes arrivé ; à leur manière se rattache ce groupe de deux statuettes en ivoire, qui compte au Louvre parmi les plus précieux joyaux de notre art national [1]. Un peu après, en Italie, ce sujet fut l'objet d'une véritable prédilection dans l'école de Giotto. Nous avons parlé, — à propos des trois Personnes de la Trinité, semblables de visage, concourant au Couronnement de Marie, — d'un tableau, plein de suavité, du plus ancien des Holbein, Jean-Michel, œuvre dont l'Allemagne peut s'honorer autant à nos yeux que des œuvres plus savantes, mais rien moins que suaves, du dernier et du plus connu des grands peintres de la même famille [2]. Lui-même il eût adouci sa manière un peu rude, s'il eût été inspiré par un pareil sujet. De même, Filippo Lippi paraîtrait avoir ennobli la sienne, lorsqu'il l'a traité dans la cathédrale de Spolette, tout en y maintenant un charme qui, à première vue, le ferait ressembler aux peintres mystiques. C'est par la profondeur des sentiments que ceux-ci se distinguent, c'est en pénétrant au fond de leur expression que l'on en sent toute l'intensité. Pour le Beato Angelico, le Couronnement de Marie, c'est l'éternelle béatitude, à laquelle participent tous les élus ; et, sur ce thème, il a le champ ouvert pour exprimer, dans la physionomie des Saints appelés à former la cour de la Reine des cieux, toutes ces nuances délicieuses de la vision extatique, qui avaient attiré l'admiration de Vasari lui-même. Nous avons parlé de ce chef-d'œuvre de grâce et de fraîcheur, où Raphaël a, dans un même tableau, complété la pensée de l'Assomption de Marie en représentant son Couronnement. Nous cite-

1. Labarte, *Arts industriels*, pl. XVI. *Annales arch.*, T. XXI, p. 345. Ce groupe en ivoire a été acquis au prix de 31,500 fr., à la vente de la collection Soltikoff.

2. Forster, *Mon. de la Peint. en Allemagne*, T. I, p. 20. Ce tableau se voit dans la galerie d'Augsbourg.

ronsencore volontiers Boticelli, Ridolfo Ghirlandajo, et bien d'autres, comme capables de nous inspirer ces pieux sentiments, par lesquels nous pouvons en quelque sorte couronner nous-mêmes notre Reine qui est dans les cieux; mais, obligé de choisir, nous ne pouvons passer sous silence la voûte absidiale de Saint-Simplicien, à Milan, peinte par Ambrogio Borgognone. On jugera de sa saveur par cet Ange qui célèbre sur la harpe... dirons-



48

Ange célébrant le Couronnement de Marie.

nous : les grandeurs de Marie? disons plutôt : tout ce qui lui a mérité d'être si grande; car, en la voyant si douce, si modeste, si simple, alors qu'elle reçoit les plus grands honneurs, vous êtes attiré par ses charmes plus que vous n'êtes émerveillé par les splendeurs qui l'environnent. Toutes ces splendeurs des chœurs célestes, cependant, ne sont rien comparativement à une belle figure du Père éternel qui l'ombrage de sa toute-puissance, on peut le dire, appliquant à la circonstance ces paroles de l'archange Gabriel : *Et virtus Altissimi obumbrabit tibi.* Cette figure noble, douce et sereine, de taille assez colossale à proportion pour donner l'idée d'une grandeur immense, accompagnée du Saint-Esprit planant sur sa poitrine, domine et embrasse le groupe de Marie, directement couronnée de la main de Jésus.

On voit qu'il y a bien des manières de faire participer la Trinité entière à la glorification de la plus chère de ses créatures. Aucune des composi-

tions que nous venons d'énumérer n'est littéralement conforme à la description d'Ayala; il faut arriver à des temps plus modernes pour trouver des exemples de cette conformité, et alors ils se multiplient. Le théologien espagnol pouvait avoir particulièrement en vue un tableau de Velasquez, qui se voit dans la galerie de Madrid. On n'y trouvera pas l'intensité exquise de pieux sentiments, que nous offrent les peintures d'Ambrogio Borgognone et du Beato Angelico, mais le sentiment en est élevé, la composition d'une noble sobriété; nous en acceptons tout, à l'exception d'un ou deux Anges culbutant dans les nuages. Un tableau du Guide dans la galerie de Bologne, dont le *Couronnement de Marie* occupe la partie supérieure, nous fera goûter sa manière douce et gracieuse, sans donner prise à aucune grave réclamation. Et les quatre saints patrons qui sont symétriquement rangés dans le bas du tableau, associés par une pieuse contemplation à la scène qui se passe au-dessus d'eux, le feront classer, avec plus de raison encore, parmi ceux où le maître s'est montré le plus imprégné de réminiscences mystiques. Ainsi se trouve de plus en plus justifiée cette pensée, qu'aucun autre sujet n'était mieux fait pour inspirer dans ce sens.

Pour nous résumer et conclure quant à la composition d'un *Couronnement de Marie*, nous dirons avec Ayala que ce n'est pas trop d'y faire concourir les trois Personnes divines; mais on peut exprimer leur présence, sans que le Père et le Saint-Esprit apparaissent extérieurement. Il n'est pas nécessaire que le Père, quand il apparaît, mette la main sur la couronne : il peut présider au couronnement accompli par son divin Fils. Le Saint-Esprit peut lui-même tenir la couronne avec le Père et le Fils, quand il est représenté en homme, comme dans les sculptures de Verrières (T. I, p. 172). C'est cependant au Fils qu'il appartient plus spécialement de couronner sa Mère : si une seule des Personnes divines couronne Marie, il est mieux que ce soit lui, préférablement au Père; il est mieux surtout, si une seule personne divine apparaît, que ce soit encore lui. Quelquefois, au lieu de recevoir directement la couronne d'aucune main divine, Marie est couronnée par les Anges. Il en est ainsi certainement dans le tympan de la cathédrale d'Amiens, et probablement dans celui de Notre-Dame de Paris. Alors ces esprits célestes sont les instruments de Dieu, et ce mode de couronnement a la même signification et la même valeur, en présence de Notre-Seigneur seul ou de la sainte Trinité, au nom de qui il se fait, que si les personnes divines l'accomplissaient sans intermédiaire.

Marie, dans la scène de son Couronnement, jusqu'au XIVe siècle, est toujours assise, — ou du moins les exceptions ne nous sont pas connues;

— cette position répond mieux au texte : *Astitit Regina a dextris tuis;* elle s'est maintenue tant qu'a duré dans l'art l'ère de la dignité. Quand est venue l'ère de la sensibilité, la sainte Vierge a été représentée à genoux pour recevoir la couronne immortelle, ou, tout au moins, on l'a fait incliner plus fortement sur son siége. Alors également, au lieu de faire asseoir Jésus et Marie sur un trône, on leur donne pour siége les nuages : ainsi l'a fait le Beato Angelico. En cela même, on voit une teinte de ce naturalisme simple et modéré qui, au xv[e] siècle, infiltré au sein des écoles les plus mystiques, n'arrête pas leur essor, mais influe pour sa part sur leur direction. Pour nous en tenir, en finissant, au peintre Angélique, dans les *Couronnements* des cellules de Saint-Marc, de la galerie des *Ufizzi*, du panneau venu de l'*Annunciata* dans la galerie de l'Académie, tous à Florence, on observera que Marie est assise. Elle est à genoux dans le *Couronnement* du Louvre. Mais toutes ces compositions n'en ont pas moins pour trait commun une candeur si virginale chez la Reine de tous les Saints, qu'on peut les donner pour modèles aux jeunes filles qui, couronnées aussi, s'approchent pour la première fois du divin Sauveur, se donnant à elles dans la communion. Et, invités à chanter le *Magnificat*, nous sentons que c'est en insistant sur ces paroles : *Exaltavit humiles*, « Il a exalté les humbles », que nous célébrerons le mieux, et le plus à son gré, les gloires de Marie.

ETUDE. XVI.

DE L'APOCALYPSE.

I.

DES FIGURES DE L'APOCALYPSE.

Jésus-Christ, Fils de Dieu, Fils de Marie, est assis à la droite de son Père; à côté de lui, il a fait asseoir sa très-sainte Mère sur son trône éternel; il règne à jamais, elle règne avec lui. L'Église est fondée sur une pierre inébranlable contre laquelle les portes de l'enfer ne sauraient prévaloir. Elle va s'étendre sur le monde entier, et, comme un grand arbre, l'abriter de ses branches. Mais ces victoires, ces progrès, cette puissance ne s'obtiendront pas sans combat : les luttes, les épreuves, les triomphes de l'Église font le sujet du livre prophétique de l'Apocalypse. Ce livre offre, dans son ensemble, un spectacle grandiose. Mais saisir tous les fils inextricables de sa trame compliquée, et en rendre avec succès les faces changeantes, sous autant d'aspects qu'elles se présentent, est aussi difficile pour l'artiste que l'interprétation en détail de ces visions mystérieuses pour les hommes les plus versés dans l'étude des saintes Écritures. Il faut prendre garde de tomber dans le confus et dans le bizarre, ou de se montrer d'autant plus froid que l'on se trouve en contraste avec l'original et sa brûlante chaleur. C'est là surtout qu'il ne faut pas viser à le serrer de trop près; on tâchera de saisir l'essentiel de la pensée, et non pas de rendre l'effet. Un petit nombre de figures devront suffire pour donner l'idée, en la concentrant, de chacune de ces grandes scènes où se meuvent tant d'hommes et tant de choses; et, pour suppléer à tant de mouvement, on s'efforcera de donner à ces figures un caractère solennel et grandiose.

Dans aucun cas, il ne saurait entrer dans notre plan de suivre pas à

pas ce livre prodigieux, pour voir comment on pourrait convenablement illustrer chacune de ses pages. Ne l'ayant pas tenté pour les autres parties de la sainte Écriture, où il était plus facile de le bien faire, nous nous contenterons, à bien plus forte raison, de nous attacher à quelques-unes des phases les plus saillantes de l'Apocalypse et aux principaux acteurs de ce grand drame. Si nous réussissons à bien déterminer le caractère qu'il convient de donner à leur représentation, nous aurons frayé la voie à ceux qui entreprendraient de multiplier leurs images pour les suivre dans ses péripéties variées.

A ses meilleures époques, l'art chrétien a puisé dans l'Apocalypse ses inspirations les plus larges et les plus profondes. A peine sorti des Catacombes, il lui emprunte principalement les éléments de composition dont il se servit, au point culminant des nouvelles basiliques, pour célébrer le vainqueur divin et son Église, pour le représenter comme le principe et la fin, l'*alpha* et l'*omega* de toutes choses [1]. Le palmier qui s'élève près du Sauveur, c'est l'arbre de vie [2]; le Jourdain qui s'étend sous ses pieds, c'est le fleuve qui coule du trône de Dieu et de l'Agneau [3]; la montagne sur laquelle il s'élève en personne, ou bien sous cette douce figure d'Agneau, c'est la montagne de Sion [4]. Si cet Agneau porte la croix sur son front, c'est que cette croix est le signe du Dieu vivant, qui est aussi gravé sur le front des élus [5]. Ce divin Agneau est couché sur un autel, qui est aussi un trône; sur un autel, pour rappeler qu'il a été immolé; couché dans l'attitude du repos et la tête haute, parce qu'il est vivant et qu'il règne; avec le livre aux sept sceaux près de lui, parce que c'est lui qui, en l'ouvrant, a donné la solution de toutes choses [6]. Les sept candélabres dans la mosaïque de Saint-Côme-et-Saint-Damien, et dans celle de Sainte-Praxède, et encore les âmes de ceux qui ont été mis à mort pour la parole de Dieu, revêtus de robes blanches et placés sous l'autel [7], dans la la mosaïque absidiale, à Saint-Paul-hors-les-Murs, sont de même autant d'emprunts faits à l'Apocalypse. Mais ce sont principalement les figures des vingt-quatre vieillards, et par-dessus tout celles des quatre animaux évangéliques, qui attestent avec le plus d'extension et de persévérance combien on s'est inspiré de ce livre merveilleux pour glorifier Dieu et son Verbe incarné.

Les quatre animaux se voient partout. Quant aux vingt-quatre vieil-

1. Apocal., I, 8; XXI, 6; XXII, 13. *Voir* notre T. II, pl. XVIII, 5.
2. *Id.*, XXII, 2. T. I, pl. IV.
3. *Id.*, IV, 6; XXII, T. I. *Id.*
4. *Id.*, XIV, 1. *Id.* et T. II, pl. XX.
5. *Id.*, VII, 2. Ezech., IX, 4. T. II, pl. II, pl. XX.
6. *Id*, V. 6, 8.
7. *Id.*, VI, 9, 11. Nicolai, *Basilica di San Paolo*, pl. VIII.

lards, représentés sur un type à peu près identique dans la mosaïque de Saint-Côme-et-Saint-Damien [1], de Saint-Paul, de Sainte-Praxède, de Sainte-Cécile, ils reparaissent, dans des termes tout différents, au frontispice de l'évangéliaire de Soissons, à la Bibliothèque nationale, et de plusieurs autres évangéliaires carlovingiens; différents encore au frontispice de nos cathédrales. La diversité de ces combinaisons, datant des ve et vi^{e} siècles [2], du ixe, du xiiie, montrent qu'elles procèdent d'un esprit commun, et non pas de la routine d'une commune école. Dans les mosaïques des basiliques, tous penchés en avant dans un élan uniforme, ils offrent leurs couronnes, posées sur les pans de leurs manteaux. Dans les miniatures des évangéliaires, debout aussi, en deux groupes à droite et à gauche de l'Agneau, ils chantent ses louanges sur leurs harpes [3], ou ils tiennent à la main leurs vases d'or pleins de parfums, sous forme de calices; pour couronne, ils ont des nimbes autour de la tête [4]. Ils portent des couronnes fleuronnées, au portail méridional de Chartres et dans la plupart des sculptures de nos cathédrales. Ordinairement, à Amiens, par exemple, ils occupent une des voussures qui encadrent le tympan où siége le Souverain Juge: à Chartres, ils figurent sur un pilier. On les reconnaît facilement aux instruments de musique, aux violes ou aux vases qu'ils portent à la main, ou tout à la fois ou répartis séparément entre les mains de chacun d'eux. Ils sont là comme faisant partie de la cour céleste, concurremment avec les Anges, les Martyrs, les Confesseurs, les Vierges, en un mot les différents ordres de Saints, et encore, à Amiens particulièrement, avec les ancêtres de Notre-Seigneur, répartis dans les enroulements d'un arbre de Jessé, et les prophètes. Ceux-ci occupent la voussure supérieure; l'arbre de Jessé vient ensuite; puis, en troisième lieu, les vingt-quatre vieillards. En se rapprochant du Sauveur, on reconnaît successivement les Vierges, les Confesseurs, les Martyrs, des Anges portant ou des âmes bienheureuses, ou les saints Innocents; ces esprits célestes enfin représentés pour eux-mêmes [5].

1. Nous n'avons pas besoin de rappeler que, dans cette église, il ne reste plus que les bras de l'un des vieillards de chaque côté ; mais cela suffit pour montrer qu'ils y étaient représentés d'une manière identique avec celle des autres mosaïques. T. I, pl. IV.

2. Les mosaïques de Sainte-Praxède et de Sainte-Cécile sont du IXe siècle ; mais elles ont littéralement reproduit le mode de composition adopté aux Ve et VIe.

3. Ces harpes ont ici la forme de violon : il en est souvent de même.

4. Ed. Fleury, *Miniatures de Soissons*, T. I, pl. I.

5. M. Didron cite encore la cathédrale de Reims et l'église abbatiale de Saint-Denis, comme offrant les figures des vingt-quatre vieillards. (*Guide de la Peinture*, note de la page 241.)

Dans cet ensemble, les vingt-quatre vieillards font comme partie de la cour céleste, mais non pas absolument. L'idée est plus large encore : la représentation de l'arbre de Jessé en est la preuve. On a réuni des moyens de glorification de source et de nature très-variées, pour célébrer Celui qui est, qui était, qui doit venir, comme dit encore l'aigle de Pathmos [1]. Malgré cette allusion nouvelle à son livre prophétique, rien n'entrait moins, surtout, dans la pensée de nos sculpteurs, que de se mettre en face de l'Apocalypse comme pour l'illustrer ou la traduire. Il en était de même dans les autres combinaisons que nous avons décrites, où l'on a réuni un plus ou moins grand nombre d'images employées par saint Jean, sans crainte de les grouper différemment, et en les combinant avec des éléments venus d'ailleurs, dans le but toujours de glorifier Celui qui, sous tous les aspects, est le héros de ce poëme sublime.

Dans tout état de cause, on s'en inspirera sans s'embarrasser dans ses difficultés. On élaguera tout ce qui est obscur, et l'on ne représentera rien que de très-clair et de bien défini.

« Trois grandes scènes dominent les visions de saint Jean et en tracent « le partage », dit très-bien le P. Cahier [2] : « 1° la manifestation du Fils sur « la terre, et sa parole [3] ; 2° sa grandeur dans le ciel et son action conti- « nuelle dans le temps pour gouverner le monde jusqu'à la consomma- « tion des âges [4] ; 3° son triomphe enfin et le règne immortel de ses « serviteurs avec lui, après que les siècles auront achevé leur cours [5]. » Ce partage, qui a servi de base à la composition du vitrail de l'Apocalypse, à Bourges, sera aussi le nôtre. Les personnages qui figurent dans ces trois scènes principales nous sont déjà connus ; en reprenant chacune des scènes, en particulier, nous achèverons de déterminer le caractère et le rôle de ces personnages, qui représentent tous les puissances du bien. Quant aux puissances ennemies ou d'un caractère mixte, nous nous en ferons une idée suffisante en consacrant quelques pages à la vision des quatre chevaux et aux combats des trois bêtes.

1. Apoc., I, 4, 8.
2. *Vitraux de Bourges*, ch. VII, p. 220.
3. Apocal., I, 12 ; III.
4. *Id.*, IV-XVIII.
5. *Id.*, XIX-XXII.

II.

LA PREMIÈRE VISION DE L'APOCALYPSE.

La première vision de l'Apocalypse est représentée dans un tympan du XII[e] siècle, sur la porte de l'église de La Lande de Cubzac. Cette sculpture, publiée par M. de Caumont [1], pour être grossière, n'est pas moins propre à donner des idées sur la manière de représenter la scène qui doit en ce moment nous occuper. Le tailleur d'images n'a point tenté de suivre à la lettre la description de saint Jean ; le faire absolument serait impossible. On ne sait même pas comment définir ce glaive aigu des deux côtés, *ex utraque parte acutus* [2], qui sortait de la bouche du Fils de l'Homme. Etait-ce une épée à deux tranchants, ou à deux pointes, avec une poignée au milieu ?... Et comment mettre des étoiles dans la main ? Le plus généralement, on a supposé le glaive à deux tranchants, et on l'a mis dans la bouche du Sauveur, comme s'il le tenait par le milieu, serré entre les dents : tel dans la verrière de Bourges, tel dans les vignettes de l'*Office de la sainte Vierge*, publié par Thielman Kerver; alors le glaive ne sort pas de la bouche, il est tenu dans la bouche. Ce serait le cas de le représenter avec deux pointes, et une poignée qui serait dans la bouche. On se rapproche davantage du texte, en montrant le glaive comme déjà sorti et lancé hors de la bouche, et alors il ne peut avoir qu'une pointe : c'est ce que l'on voit dans la gravure d'une Bible publiée à Mons, en 1713. Mais ce glaive lancé obliquement, et qui est en voie de s'enfoncer dans le sol, — disposition commandée par les exigences de la perspective, — ne dit pas mieux, dit plutôt moins bien, ce qu'il doit dire. Nous préférons le procédé tout archaïque employé à La Lande de Cubzac. Le glaive s'y voit franchement étalé sur le côté, comme un symbole, à peu de distance de la bouche sacrée, dont il est réputé sorti. Alors tout naturellement, les sept étoiles sont mises en pendant de l'autre côté, et renfermées dans un disque : ce disque porte sur la main, étendue pour le soutenir, mais sans le moindre effort. L'idée est ainsi exprimée tout entière. L'auteur de l'estampe flamande du XVIII[e] siècle ne l'a pas mieux rendue, et il a montré quelle est l'impuissance de l'imitation naturelle en pareille

1. *Abécédaire*, 1868, p. 261.
2. Apocal., I, 16.

matière, quand il a suspendu sept étoiles de carton, une sur la main du Sauveur, six autres tout autour. Cependant admettez que la figure prin-



49

Main du Christ portant les sept étoiles.
(XII[e] siècle [1].)



50

Main du Christ entourée des sept étoiles.
(XVII[e] siècle.)

cipale apparaisse comme au sein des régions célestes, cette disposition ne sera pas mal imaginée. C'est ce qu'il y a de mieux dans la composition. Mais il faudrait que tout y fût d'accord pour transporter nos regards dans de sublimes hauteurs. Ici les sept candélabres sont répartis fort gauchement, trois d'un côté, quatre de l'autre; les sept églises sont supprimées comme trop embarrassantes. Saint Jean se voit couché beaucoup trop négligemment, et il est ou trop près de nous, ou trop près de la vision, pour ne pas nuire à toutes les impressions que l'artiste voudrait produire, d'autant plus qu'il s'annonce trop hautement comme voulant les obtenir.

Dans la sculpture, saint Jean aussi est représenté, et sans aucune prétention à la moindre illusion d'optique, simplement pour dire qu'il est là. Il est posé debout tout près du Christ, et, pour plus de commodité d'agencement, loin de ranger les sept églises sous ses yeux, on les a rejetées derrière lui, hors de la portée de ses regards. Elles sont représentées sous la forme de sept arcades, surmontées d'autant de coupoles, qui forment comme un seul monument à deux étages, et l'ensemble en est assez agréable à la vue. De l'autre côté, cette même tendance à tourner les symboles de la vision en figures décoratives, est exagérée au point de transformer les candélabres en rinceaux fantastiques.

1. On remarquera que, par suite d'une inadvertance du dessinateur sur bois, ces mains sont devenues des mains gauches.

On nous pardonnera, encore une fois, de nous tant arrêter sur deux monuments d'une exécution aussi médiocre; mais, mieux qu'aucun autre de ceux que nous pourrions citer, ils offrent un point d'appui à nos observations. En signalant les côtés par où ils ont bien rencontré et en critiquant ceux où ils sont en défaut, nous arrivons également à déterminer les conditions d'une bonne composition. Qu'une main plus habile, avec un égal sentiment de la majesté divine, sculpte un Christ qui se dresse, comme à La Lande de Cubzac, sur la porte d'une église; que son saint Jean soit posé de même au milieu de la scène, comme s'il en était acteur, on ne s'occupera pas de savoir comment elle se présentait devant lui et non pas autour de lui; ou plutôt, si on le voit bien dessiné, et dans un sentiment d'admiration noblement soutenu, on admettra qu'il n'ait dans ce moment à contempler que la personne même du Sauveur, tout le reste étant rappelé à notre pensée, sans avoir besoin d'occuper actuellement la sienne. On pourra demander avec raison que les candélabres soient plus reconnaissables; mais ce n'est là, après tout, qu'un accessoire, et dans les termes que nous venons de décrire, on réunit tous les éléments d'une œuvre pleinement satisfaisante. Il est plus difficile de réussir dans les conditions de composition pittoresque et d'imitation naturelle, dont notre estampe nous donne l'idée; cependant, dans cette voie elle-même, il y a manière de bien faire. Maintenant ce n'est plus au ciseau, c'est au pinceau d'agir : en combinant les effets de perspective et de lumière, on peut faire apparaître comme dans le lointain des espaces éthérés, une magnifique figure, qui, dans son éloignement, paraîtra grande encore parce qu'elle sera réputée immense; elle sera très-apparente par son éclat, étant plus brillante que le soleil. Alors tout naturellement autour de sa main, les étoiles pourront faire l'effet d'une constellation. Les lumières des candélabres en formeront une autre qui l'environnera. Leurs formes et celles des églises pourront rappeler les apparences que l'on aime à retrouver dans les nuages, mais elles seront moins vaporeuses et plus distinctes. Les candélabres et les églises, alternant les uns et les autres, seraient très-convenablement disposés comme une auréole qui renfermerait la figure divine; un large glaive serait lancé hors de sa bouche, un peu obliquement afin qu'il ne disparaisse pas par un effet de la perspective. On tomberait dans cet inconvénient, si, Notre-Seigneur étant vu absolument de face, cet emblème avait la pointe dirigée sans inclinaison en avant. Cette vision remplissant la partie supérieure du tableau, saint Jean pourrait en occuper le bas, et alors il serait réputé rapproché de nous. Il y aurait là, cependant, toujours une grande difficulté d'agencement; tourné vers la vision, comment nous laissera-t-il apercevoir quelque chose de son visage et des impressions qui doivent être le modèle des nôtres? Ces difficultés dispa-

raîtraient, si on le plaçait de profil sur l'un des côtés du tableau. Mais, dans ce cas, le côté opposé, s'il restait vide, serait d'un effet désagréable. On peut y suppléer, au moyen de l'Ange envoyé tout d'abord à saint Jean pour être près de lui le ministre des révélations divines[1]. Alors on supposera que ces paroles que le saint évangéliste entendit retentir comme le son de la trompette[2], viennent d'être prononcées par cet esprit céleste, qui se tait maintenant pour admirer lui-même le spectacle qui se déroule sous nos yeux. Supprimez saint Jean, vous le pouvez, mais il ne vous sera plus possible, faute d'un acteur posé sur le premier plan, d'en feindre un second qui soit très-haut et très-éloigné, quoique très-visible : tous les symboles, placés très-près de vous, ne se prêteront plus à aucune illusion d'optique, et il sera bien préférable, dès lors, de s'en tenir franchement à des disposions elles-mêmes toutes symboliques.

A ce point de vue, la vignette de Thielman Kerver est adroitement composée : Notre-Seigneur étant assis, il a été facile de ranger autour de lui les sept églises, comme si elles ornaient les degrés et les couronnements de son trône ; et ce trône devenant comme le retable d'un autel, les sept candélabres y prennent place très-convenablement, entre les clochetons des églises, comme au jour d'une illumination solennelle. Les sept étoiles, vu l'exiguïté de l'espace, feraient une assez pauvre figure, sur la main du Christ, et le dessinateur n'a pas été mal inspiré en les faisant disparaître. Il aurait pu leur trouver une place au faîte de la composition, mais, dès lors qu'on ne les verrait pas à celle que saint Jean leur assigne, il est assez indifférent de ne pas les voir du tout ; et, quant à l'épée, eu égard aussi aux conditions d'espace, il n'était pas facile de la représenter autrement que tenue dans la bouche. On rappelle le texte de saint Jean, on en exprime la substance, au moyen des emblèmes dont il s'est servi ; mais, plus l'on examine la chose de près, plus on voit qu'il serait chimérique de chercher à les rendre rigoureusement dans les termes mêmes où il les décrit.

Ce qui semblerait offrir le moins de difficulté, c'est de représenter la ceinture d'or de Notre-Seigneur ; il y en a une cependant pour donner à cette ceinture l'importance qu'elle mérite, et le sculpteur de La Lande de Cubzac l'a si bien senti, qu'après l'avoir dessinée assez notablement large, non content de lui attribuer deux longs prolongements, qui tombent sur le devant de la tunique, il a voulu qu'on pût y lire encore ces mots : *Zona aurea*. Dans aucune des autres représentations, elle n'est omise, mais elle n'a rien qui puisse attirer l'attention. Le petit fleuron dont elle est surmontée dans la vignette de Thielman Kerver, ne sau-

1. Apoc., I, 1.
2. *Id.*, I, 10.

rait suffire pour lui donner l'importance qu'elle a dans le discours.

Le peintre-verrier de Bourges a pris les choses on ne peut plus largement. Il a associé à la première vision de l'Apocalypse, des éléments empruntés à la seconde, le livre aux sept sceaux, par exemple, et la mer de cristal; mais il s'est contenté de les poser là avec les sept candélabres, pour rappeler les idées qu'ils expriment, sans rien qui ressemble à la tentative de les représenter dans les circonstances et selon les dispositions où saint Jean les décrit. La pensée s'est aussitôt portée ailleurs. « Nous avons », dit le P. Cahier, « au pied du vitrail, l'établissement de l'Église[1]. » En effet, le vitrail étant divisé en trois panneaux quadrilobés, chacun avec un médaillon central, si l'on considère, d'abord, ce que nous appellerions volontiers les deux pétales inférieurs de la première de ces sortes de fleurs, en commençant par le bas, on observe, à la droite du médaillon où apparaît Jésus-Christ dans la gloire, les Apôtres qui exercent leur ministère apostolique : application de ces paroles : « Toute puissance m'a été donnée au ciel « et sur la terre; allez donc, enseignez toutes les nations, et baptisez-les « au nom du Père et du Fils et du Saint-Esprit, leur apprenant à gar- « der tous les commandements que vous tenez de moi[2]. » Au milieu, c'est l'accomplissement de cette promesse qui accompagnait la mission des Apôtres : « Voici que je suis avec vous tous les jours, jusqu'à la con- « sommation des temps[3]. » Enfin, cette simple et mâle trilogie s'achève par l'accomplissement irrévocable de cette autre parole, qui couronnait les premières : « Qui croira et aura reçu le baptême, sera sauvé[4] »: paroles auxquelles se rapporte la scène de l'administration du baptême, correspondant, à gauche, à celle de la prédication des Apôtres, que nous avons vue à droite. On remarquera que le livre et la mer de la scène centrale sont en rapport évident avec les deux scènes de la prédication et du baptême, dont ces emblèmes ont été rapprochés. Dans les deux lobes supérieurs du même panneau, apparaissent les sept Anges, trois d'un côté, quatre de l'autre, directement empruntés à la vision de saint Jean[5]. Dans aucune des compositions précédentes, au contraire, on n'avait tenté de les faire apparaître. C'est que chacun emprunte au texte sacré ce qui peut le mieux s'agencer avec son mode de composition, et nul ne mérite d'être blâmé s'il en prend la substance, pour en faire une juste application, moyennant l'un des tours sans nombre auxquels la pensée chrétienne peut se prêter dans les limites du vrai.

1. *Vitraux de Bourges*, p. 221.
2. Matth., XXVIII, 18-20; Marc., XVI, 15-20.
3. Matth., XXVIII, 20.
4. Marc., XVI, 6.
5. Apoc., I, 4.

III.

LA SECONDE VISION DE L'APOCALYPSE.

Le quadrilobe central, dans la verrière de l'Apocalypse, à Bourges, se rapporte à la seconde vision de saint Jean, dont le saint évangéliste commence la description au chapitre IV de son livre; mais cette vision est résumée d'une manière plus large et plus rapide encore que ne l'avait été la première, dans les compositions précédentes. Au lieu d'une figure divine assise sur un trône, et qui semblait comme de feu, représentant Dieu le Père, et de la figure de l'Agneau, représentant le Fils de Dieu incarné, on ne voit plus, dans le médaillon central, que le Sauveur en personne, tout flamboyant, et autour de lui, dans les quatre compartiments latéraux, les vingt-quatre vieillards distribués six par six. Et ici encore, au lieu de s'assujettir aux données fournies par le texte sacré, on a mieux aimé les interpréter. Ces vingt-quatre personnages ne portent aucun des insignes que leur attribue saint Jean, ni couronne, ni instrument de musique. Selon l'interprétation la plus commune, les vingt-quatre vieillards de la vision représentaient les Apôtres et les Prophètes : ce sont les Apôtres et les Prophètes en personne que le peintre-verrier a mis en scène, et, parmi eux, saint Pierre et saint Matthieu sont nommés expressément.

Saint Jean ne dit pas qu'il ait distingué les traits de la figure divine, qui lui apparut assise sur le trône suprême : il semblerait, au contraire, que ces traits avaient trop d'éclat pour qu'il lui fût possible de les distinguer. Cependant, dès qu'on est fixé sur la manière de représenter le Père éternel ou Dieu le Père, cette image ne peut offrir aucune difficulté : on abaisse les tons à la hauteur de ses moyens; mais aussi, par là même, on doit sentir de plus en plus la nécessité, pour n'être pas trop au-dessous de son sujet, de parler à l'esprit plutôt qu'aux yeux. La représentation des quatre animaux est elle-même parfaitement déterminée par l'usage; on ne cherchera point à réunir, pour chacun d'eux, quatre têtes sur un même corps, conformément à la vision d'Ézéchiel; on ne se croira même pas astreint à leur attribuer six ailes semées d'yeux de toutes parts, comme les dépeint saint Jean. Il suffira de quatre figures ailées; c'est par la transformation de leurs types, par le souffle inspiré s'exhalant de leurs physionomies, que ces figures d'aigle, d'homme, de lion et de taureau, se montreront dignes du rôle insigne qu'elles sont appelées à jouer immédiatement autour du trône de Dieu. Il n'est pas très-difficile

de suspendre en dessus, en dessous, ou tout autour de ce trône, les sept lampes; les vingt-quatre vieillards peuvent aussi se grouper assez facilement, ou en avant, ou au-dessous, ou sur les côtés, pourvu qu'on renonce à trop dire. Si on les fait asseoir chacun sur un trône : *sedilia viginti quatuor, et super thronos viginti quatuor seniores sedentes*[1], on s'expose à embarrasser la composition ; on ne peut simultanément leur poser la couronne sur la tête, et la leur mettre à la main, pour qu'ils l'offrent à Dieu; ils peuvent tenir d'une main leurs harpes, et de l'autre leurs vases d'or; ils ne pourraient célébrer les louanges de Dieu par les sons de leurs instruments, et tenir en même temps ces vases remplis du parfum de la prière: cependant, dans la sublime réalité des choses, tout se fait à la fois. Obligé de choisir entre diverses situations et de n'en exprimer qu'une seule. il ne sera pas défendu de prendre des moyens qui ne sont pas littéralement donnés dans le texte sacré, pour en rendre plusieurs autres, comme, par exemple, de suspendre les vases devant les vieillards, tandis qu'ils touchent de leurs harpes. Ces vases mystérieux peuvent parfaitement être censés se tenir dans l'air, par la seule volonté de ceux à qui ils appartiennent, comme la prière, elle-même, s'élève sans l'appui d'aucun bras de chair; ainsi on fera plus, on fera moins, sans altérer la substance du sujet.

On peut aussi représenter les différentes phases de la vision, par des tableaux multipliés; mais ce moyen, qui convient pour l'illustration d'un livre, apporterait de la confusion dans une œuvre plus monumentale, ou il en affaiblirait l'effet en le disséminant. Ce n'est pas sans raison que le P. Cahier a loué la mâle sobriété du vitrail de Bourges. Nous goûtons aussi ce caractère de sobriété, dans les vignettes de Thielman Kerver[2], où il se manifeste en des termes tout différents. Ici, il s'agit précisément de répartir entre les pages d'un livre, des scènes successives que l'on parcourt en le feuilletant, et plusieurs de ces petits tableaux appliqués à la même vision, servent à faire apercevoir toute l'abondance d'idées qu'elle renferme, sans qu'aucun d'eux soit confus et surchargé. Ainsi, après avoir, dans une première vignette, représenté l'Ange qui apparaît à saint Jean et lui commande d'écrire ce qui va lui être révélé; montré dans une seconde, tandis que saint Jean médite. les sept Anges qui supportent les sept églises; dessiné, dans la troisième, l'apparition du Sauveur, l'épée

1. Apoc , IV, 4.

2. L'éloge que nous décernons à ces vignettes, nous oblige à faire nos réserves sur les encadrements d'un caractère ordinairement futile, quelquefois inconvenant, qui les accompagnent. On y aperçoit l'un des plus mauvais côtés de la Renaissance. Nos éloges ne portent d'ailleurs que sur la composition des vignettes, car elles sont faibles d'expression.

à la bouche, entre les sept candélabres et ces sept églises que nous avons décrites, le dessinateur a consacré cinq vignettes à l'exposition du IVe et du Ve chapitre du livre sacré. Il est nécessaire de réunir ces deux chapitres, quand on doit rendre dans un seul tableau cette partie du drame, puisque l'Agneau, qui en est l'acteur principal, n'apparaît que dans le second. Si, en concentrant la représentation, on ne faisait apparaître qu'une seule figure divine, il faudrait que ce fût, à l'exemple du verrier de Bourges, celle de Notre-Seigneur Jésus-Christ, c'est-à-dire l'Agneau en personne. Dans la première de nos cinq vignettes, Dieu le Père apparaît seul entouré des quatre animaux, avec les sept lampes au-dessous de lui, les vingt-quatre vieillards plus en avant, et saint Jean qui le contemple, plus en avant encore. Il n'y a là d'emprunté au Ve chapitre de l'Apocalypse, que le livre tenu à la main de la figure divine. On ne peut reprocher à l'auteur de n'avoir pas représenté l'Agneau, puisqu'il va apparaître tout à l'heure. Ce n'est pas immédiatement : on voit auparavant, dans une scène à trois personnages, l'Ange qui demande quel sera celui qui sera digne d'ouvrir le livre, et un des vieillards, qui, s'adressant à saint Jean désolé, tâche de le consoler; puis une autre scène où Dieu reparaît sur son trône, et où toute la cour céleste demeure en suspens. On pourrait réclamer contre la position du livre, qui, entre les mains de Dieu, tout à l'heure fermé, est maintenant ouvert, avant que l'Agneau ne soit intervenu pour enlever les sceaux. On voit, cependant, pourquoi ce livre est ainsi représenté : c'est afin de montrer qu'il est bien rempli, et de témoigner que personne n'est capable d'y lire.

Dans la vignette suivante, la même idée se soutient : le livre est ouvert au-dessous de l'Agneau; il s'agit de le lire plutôt que de l'ouvrir; la pensée, d'ailleurs, est la même, puisque le sens en est fermé : on y voit les sept sceaux, représentés par sept fermoirs qui sont actuellement sans emploi. L'Agneau, ici, occupe la place même du trône divin, entre les quatre animaux, et il faudra passer à l'examen d'autres vignettes, pour le trouver réuni à la figure de Dieu le Père : alors, s'avançant vers cette figure divine, il pose les deux pieds de devant sur le livre, qu'elle tient de nouveau entre ses mains. Cette mise en scène de la solution mystérieuse est rendue avec assez de réserve pour ne pas nuire au caractère sage et posé de nos petites vignettes; mais il n'est point nécessaire, pour exprimer la pensée de saint Jean, d'imaginer comment l'Agneau pourrait naturellement recevoir un livre. Le rapprochement seul du livre et de l'Agneau dit tout.

Bien moins encore fera-t-on une loi aux artistes de chercher comment disposer, sur la tête du divin Agneau, les sept cornes et les sept yeux. Il

est facile de ranger les premières en forme d'aigrette, et on l'a fait habituellement quand on a voulu directement représenter le chapitre v de l'Apocalypse ; tandis qu'on s'en est dispensé quand on a voulu seulement emprunter à ce livre sacré, des éléments de représentation employés dans un ordre d'idées plus général encore. Mais les cornes, ainsi disposées, semblent un panache et un ornement, plutôt qu'elles ne donnent idée de la force qu'elles devraient exprimer. Quant aux yeux répartis sur la face, ils lui donneraient un aspect monstrueux, qu'il faut éviter ; tout ce qu'on pourrait faire, c'est de les répartir au pied des cornes, à supposer qu'on ait représenté celles-ci. A cette place, ils pourraient faire l'effet eux-mêmes d'un ornement surajouté, sans nuire à l'idée qu'ils doivent rappeler. Il ne faut pas perdre de vue, en effet, que ce sont des idées dont il s'agit de traduire l'expression dans une autre langue, en termes qui doivent satisfaire le regard, comme, dans le discours, tout ce qui est bien dit flatte nécessairement l'oreille.

Il semble, d'ailleurs, que l'on soit d'autant plus autorisé à représenter les sept yeux du divin Agneau, indépendamment de ses yeux naturels, comme lui étant attachés, et non comme faisant partie de son être, que saint Jean se hâte d'ajouter qu'ils représentent les sept Esprits de Dieu envoyés par toute la terre [1].

IV.

LES QUATRE CAVALIERS.

Dans le IVe et le Ve chapitre de l'Apocalypse sont posés les fondements du christianisme. Le divin Agneau, par sa mort et sa résurrection, a tout résolu : la justice de Dieu et sa miséricorde ont reçu une égale satisfaction, sa gloire est assurée, le salut est donné au monde. Ce mystère est accompli ; s'il y a quelque chose d'annoncé comme devant s'accomplir, c'est la perpétuité de ses effets, c'est la gloire éternelle des élus qui en doit être la conséquence. Quant aux événements intermédiaires, leur prédiction ne commence que dans le chapitre suivant. Nous nous attachons à ce chapitre, parce que, quelles que soient les énigmes dont il est rempli quant à la signification des quatre cavaliers, ces figures offrent des images très-précises, faciles à caractériser, et auxquelles il est facile aussi d'assigner un sens général. Dans la représentation autant

1. Apocal., v, 6.

que dans les termes du livre sacré, cette signification plus large n'exclura aucune des interprétations particulières que l'on peut aussi donner.

Après avoir célébré dans sa plus grande généralité, le mystère du livre ouvert par le divin Agneau, saint Jean reprend en détail ce qui suit l'ouverture de chacun des sept sceaux. Au moment où sont levés les quatre premiers, il apparaît successivement quatre chevaux, correspondant à chacun d'eux, et qui sont montés par autant de cavaliers. Chacun de ces chevaux, avec son cavalier, semble aussi avoir quelque correspondance avec chacun des quatre Évangélistes, puisqu'au moment où chevaux et cavaliers vont apparaître, ce sont les quatre animaux qui sont appelés, l'un après l'autre, à jouer en quelque sorte le rôle de hérauts, et qui avertissent de prêter attention au prodige qui va s'accomplir. « Venez et voyez », disent tour à tour le premier, le second, le troisième et le quatrième animal, lorsque vont apparaître le premier, le second, le troisième et le quatrième cavalier. Ces cavaliers montés, le premier sur un cheval blanc, le second sur un cheval roux, le troisième sur un cheval noir, le quatrième sur un cheval d'une pâleur livide, ont pour trait commun d'être des combattants. Ils exercent donc une puissance destructive, mais en tant qu'ils sont au service de Dieu; ils ne l'exercent que pour le bien, et afin de vaincre le mal. Les interprètes des saintes Écritures s'accordent à considérer le premier de ces combattants comme représentant Notre-Seigneur Jésus-Christ lui-même. « On lui mit une couronne, et il partit en vainqueur « pour aller vaincre. » *Data est ei corona, et exivit vincens ut vinceret*[1]. La grandeur et la solennité de ce langage, annonçant un général d'armée heureux et triomphant, ne semble, en effet, applicable qu'au divin triomphateur, à celui-là même qui, monté également sur un cheval blanc, apparaît à la tête des armées angéliques dans la vision du chapitre XIX[2]. D'un autre côté, il est certain que le dernier des quatre cavaliers représente la Mort, puisqu'il est ainsi nommé, et que l'Enfer le suit : *Nomen illi mors, et infernus sequebatur eum*[3]. Il paraît clair, en même temps, que le second et le troisième cavaliers — l'un qui brandit une grande épée, l'autre qui tient une balance à la main, pour indiquer la rareté du blé, dont chacun ne devra recevoir qu'une quantité très-restreinte — représentent la guerre et la famine. Comment accorder que l'auteur de la vie, le divin Sauveur, soit en quelque sorte assimilé à des fléaux? Les trois derniers cavaliers ayant ce caractère, ne devait-on pas croire plutôt que le pre-

1. Apocal., VI, 2.
2. *Id.*, XIX, 11.
3. *Id.*, VI, 8.

mier est aussi un fléau? Alors il représenterait la peste, et l'arc qu'il porte à la main rappelle facilement les atteintes mortelles d'une contagion qui frappe ses victimes comme une flèche acérée. Mais la peste ne semblera-t-elle pas devoir suivre la guerre et la famine, plutôt que les précéder? Comment surtout ne pas tenir compte des raisons qui doivent faire reconnaître, dans le premier cavalier, une image du Fils de Dieu? Il faut bien qu'il y ait un moyen de tout arranger; et, pour nous, sans aller jusqu'au fond de la difficulté, nous en aurons suffisamment rencontré le nœud, si nous réussissons à bien déterminer le caractère qu'il convient de donner à la représentation de ces quatre merveilleux combattants.

Dieu a des ennemis, et les ennemis de Dieu sont nécessairement les ennemis de tout bien, les ennemis de l'Église. Pour assurer le maintien de la Cité sainte, le règne de Dieu, le salut et le triomphe des élus, il faut que les ennemis qui s'y opposent soient vaincus, mis dans l'impuissance de nuire; que finalement ils soient détruits. Ces ennemis sont de deux sortes : le péché et l'inclination au péché, d'une part; de l'autre, ceux qui s'incorporent au péché, se font péché, comme dit si énergiquement la sainte Écriture. Tout ce qui sert à réprimer, à détruire en nous le péché, devient, dans ce sens, un bien, jusqu'à la mort et l'enfer, qui, par leur crainte salutaire, nous décident à nous vaincre nous-mêmes; tout ce qui apporte un frein, un obstacle aux mauvais desseins des hommes livrés aux séductions du mal, jusqu'à et y compris la mort et l'enfer, qui leur ôtent tout pouvoir de mal faire, qui les réduisent à l'état qui leur est dû, tout cela se change en bien. Ce qui était mal, comme suite du péché, entre les mains de Dieu se change en bien, comme remède au péché.

Le péché, c'est-à-dire tout ce qui est volontairement contraire à l'ordre établi et voulu de Dieu, met Dieu dans la nécessité de combattre pour le vaincre et le détruire, et les fléaux deviennent entre ses mains des instruments de combat et, par conséquent, de victoire. Il ne tient qu'à nous, à chacun de nous, que le résultat final se tourne en notre faveur. Il ne tient qu'à nous que la guerre, la famine, la mort même combattent pour nous. Loin qu'elles nous soient cruelles, nous pouvons les regarder comme les soldats de l'armée qui nous défend. C'est alors que Jésus-Christ sera leur chef. Et cependant, entre les mains de Satan et en elles-mêmes, elles sont des puissances du mal : tout dépend du côté où on les regarde.

Ah! vous vous dites l'humanité, et vous dites l'humanité maîtresse du monde! Forts des dons de Dieu, vous vous croyez forts contre Dieu. A votre point de vue, en effet, la méprise est facile : le Fils de Dieu, en s'incarnant, a pris de l'homme tout ce que vous estimez dénûment et faiblesse; et l'humanité, qu'il a reconstruite d'après son propre modèle.

puise toute sa force dans ces conditions mêmes de faiblesse apparente. Vous vous estimez forts, parce que vous avez la santé, parce que vous avez l'intelligence, parce que vous connaissez quelques-unes des lois de la nature et que vous savez les appliquer, parce que vous avez l'abondance et le nombre. Attendez! Dieu lance ses terribles coursiers! Quel est celui de vous qui pourra résister?

Le premier cavalier représente celui-là même qui est le maître, et qui dirige, dans l'intérêt de son règne souverainement désirable, ces agents de destruction qu'apportent dans le monde la révolte des Anges et les passions des hommes; mais il le représente à certains égards seulement, et il peut représenter autre chose. On ne lui attribue donc pas, en propre, les traits mêmes de notre divin Sauveur; nous ne nous souvenons pas qu'on l'ait jamais fait; mais il convient de l'imaginer comme un noble et vaillant guerrier. On se souviendra qu'il triomphe par la persuasion, bien plus volontiers qu'il ne terrasse ses ennemis; que ses flèches viennent percer les âmes pour les faire mourir à elles-mêmes, pour les faire vivre en lui et régner avec lui, avant d'atteindre les corps pour les en séparer; et que, toujours généreux pour les vaincus qui se rendent, il n'a de coups impitoyables que pour les obstinés dans le mal. Mais, d'une manière ou d'une autre, il faut qu'il l'emporte, et sa course est irrésistible.

Les autres cavaliers doivent participer de son caractère, puisqu'ils lui sont associés et qu'ils sont à ses ordres. Ils se rapprocheront de lui, cependant, par degrés : la guerre aura quelque chose de plus noble que la famine, et l'on sentira, en voyant la mort venir la dernière, que c'est un remède extrême, que, par rapport au vainqueur des âmes, à bien des égards, elle est son contraire. M. Didron a rapproché, dans les *Annales archéologiques* [1], trois remarquables représentations des cavaliers de l'Apocalypse : la plus ancienne est d'Albert Durer : c'est une gravure sur bois de 1498; la seconde a été sculptée à faible relief sur le tombeau de Jean de Langheac, évêque de Limoges, mort en 1543, et se voit dans la cathédrale de cette ville; la troisième est de Cornelius. La moindre des trois, quant au mérite de la composition, est celle d'Albert Durer; elle manque d'élan. Nous préférons celle du sculpteur de Limoges à celle du peintre allemand, parce que, quoique moins rapide, la course des quatre chevaux nous paraît, par son ensemble, d'un effet plus irrésistible. Il vaut mieux cependant que le premier cavalier, celui qui doit porter la couronne et qui est le chef, lance ses flèches en avant avec une portée indéterminée, comme l'ont représenté Albert Durer et Cornelius,

1. *Ann. arch.*, T. XVI, p. 164, 170, 172.

que de lui faire ajuster son arc pour percer les malheureux qui déjà sont écrasés sous les pieds de son cheval. C'est un manque de dignité d'autant plus sensible dans le bas-relief de Limoges, que seul il montre ce cavalier avec la couronne. Il la devrait toujours porter. Cornelius l'a jeté en avant par un trop vif effort pour tendre son arc : ce noble cavalier ne doit pas avoir besoin d'effort. Le peintre a fait de son cheval un cheval de course : il vaudrait mieux que ce fût un cheval de bataille. Sur le tombeau de Jean de Langheac, c'est avec raison, en effet, que les trois premiers chevaux semblent de nobles destriers. Ils pourraient, sans perdre ce caractère, avoir la tête plus en avant et la course plus allongée, en prenant quelque chose du premier cheval de Cornelius ; mais il faut bien se garder d'imiter les poses tourmentées de ceux qui le suivent. Un cheval lancé dans les airs n'est pas de la nature de ceux qui se tourmentent, il n'a de vigueur que pour obéir à la pensée qui le commande. Le cheval de la Mort, dans cette composition, poursuit franchement sa course, comme le premier des quatre chevaux : cela vaut mieux ; il y va tête baissée, cela convient spécialement à son rôle ; il n'a pas moins de vigueur que ses compagnons : c'est un exemple qui mériterait d'être suivi. A Limoges, au contraire, la Mort est moins bien montée que les autres cavaliers, et dans la gravure d'Albert Durer, sa rosse éthique, loin de pouvoir soutenir une course prolongée, semble faire son dernier effort avant de succomber elle-même à la tâche : il faudrait que ce cheval fût décharné, sans doute, et cela a d'autant plus de raison d'être, dans une sculpture ou une gravure, que la peinture seule peut le montrer d'une couleur livide ; mais son jet n'en sera pas moins puissant. Nous le dirons aussi du sinistre cavalier. En pareil cas, la mort ne devrait jamais être représentée comme un squelette. Elle ne l'a été non plus dans aucune des trois compositions que nous comparons ; mais Albert Durer en a fait un vieillard décrépit et sans force. Qu'elle ait quelque chose de cadavéreux, soit ; mais il ne faut pas que sa puissance en paraisse diminuée. Ces conditions sont remplies à Limoges, elles le sont mieux encore dans la composition de Cornelius.

La galerie de Venise possède plusieurs tableaux de Palina le Jeune, représentant divers sujets de l'Apocalypse, parmi lesquels la vision des quatre cavaliers se fait surtout remarquer. Ces figures ont du relief, de l'élan, de la vigueur ; mais, sur deux rangs, les chevaux paraissent moins vivement entraînés que placés presque de front, tels qu'on les voit dans les compositions précédemment décrites, et dans celle que nous donnons maintenant, d'après une des vignettes de Damien Maraffi[1].

1. *Figure del Nuovo Testamento*, 1559.

Partis à de très-courts intervalles les uns des autres, ils conservent leur distance à peu près à une longueur de tête les uns des autres;



51

Les quatre Cavaliers de l'Apocalypse. (Vignette du XVIe siècle.)

en les voyant ainsi échelonnés, sans rien devant chacun d'eux qui puisse les arrêter, on comprend mieux qu'ils ne sauraient s'embarrasser dans leurs mouvements. D'ailleurs, où passent ces terribles cavaliers, ils ne doivent rien laisser à faire à ceux qui les pourraient suivre, et c'est en courant sur des lignes parallèles qu'ils peuvent se seconder. Leur front de bataille étant plus large, on comprend qu'il ne saurait être débordé par aucun des ennemis. Le tableau de Palina et notre vignette nous donnent des exemples du cavalier de la Mort représenté sous figure de squelette. Nous venons de dire ce que nous en pensions; ce squelette, dans le tableau, est monté sur un cheval d'une fraîcheur parfaite : c'est une contradiction dans le sens inverse; il doit y avoir accord entre chaque cavalier et sa merveilleuse monture. Dans notre vignette, l'accord est assez soutenu; le cheval seul de la Mort n'est pas assez en ligne.

Dans toutes ces compositions, celle de Cornelius seule exceptée, on a eu soin de représenter la gueule béante de l'Enfer derrière le cheval de la Mort. Nous l'avions déjà fait remarquer dans la vignette de Thielman Kerver, lorsque nous l'avons reproduite (T. III, p. 318). Dans cette vignette, la Mort est isolée; il en est de même des trois autres cavaliers, et chacun d'eux est accompagné de l'un des quatre Évangé-

listes [1] et de son emblème. C'est le seul exemple que nous connaissions de cette association; elle est heureuse, puisqu'elle rend un trait du texte sacré; mais elle s'accorderait difficilement avec la représentation simultanée des quatre cavaliers, et ordinairement ils produiront plus d'effet réunis que séparés. Quant au dessinateur de Thielman Kerver, il avait un juste motif de leur assigner à chacun un compartiment à part sur les deux pages de son livre où ils galopent en regard les uns des autres. Cette disposition même est favorable, puisqu'on peut les embrasser d'un même regard; mais l'artiste n'en a pas tiré tout le parti qu'il aurait pu, faute d'avoir donné aux quatre chevaux autant d'élan qu'à celui de la Mort, faute aussi de les avoir tous dirigés vers un même but : ils caracolent un peu à l'aventure, sans avoir aucun but commun, sans même en avoir aucun de bien déterminé. On voit que le thème est fécond, et qu'il prêterait matière à faire mieux qu'aucun artiste n'a fait encore, ne fût-ce qu'en réunissant des qualités que nous venons de rencontrer, mais dispersées.

V.

LES PUISSANCES DU MAL DANS L'APOCALYPSE.

Peu après la vision des quatre cavaliers, vient, dans l'Apocalypse, la scène du sceau dont sont marqués les élus, une de celles dont l'art peut tirer le plus grand parti. Les limites que nous nous sommes tracées ne nous permettent pas cependant de nous y arrêter, et nous arrivons directement à la mise en scène des puissances du mal. Dans ce nombre, nous ne comptons pas les fléaux, dès lors qu'ils combattent pour le bien, mais seulement les êtres moraux qui, pervertis, travaillent à pervertir : ce sont là vraiment les puissances adverses. Les sauterelles du chapitre IX sont-elles dans cette catégorie? Cela dépend de l'interprétation qu'on leur donne. Il est des commentateurs de la sainte Ecriture, — et parmi eux nous comptons Bossuet, — qui les considèrent principalement comme représentant les hérésies; et alors elles offrent l'idée d'un mal moral. Il en est d'autres aux yeux desquels elles signifient l'invasion des Barbares, celle des Goths en particulier [2]; et alors il n'y aurait pas lieu de les représenter si hideuses, qu'on ne pût entrevoir le bien que Dieu saura

1. Saint Jean nommant les quatre animaux dans cet ordre : le Lion, le Bœuf, l'Homme et l'Aigle, saint Matthieu devait correspondre au troisième cavalier et non au premier, comme l'a représenté le dessinateur.

2. Le *Nouveau Testament avec notes* du P. Lallemant, T. VI, p. 142.

ADORATION DU DRAGON DE L'APOCALYPSE

(Miniature du XIe Siècle)

en tirer. D'ailleurs, la description donnée de ces figures monstrueuses n'est pas de celles qui puissent se traduire à la lettre dans le langage de l'art. L'idée de sauterelles, parce qu'elles forment un essaim innombrable et destructeur, s'accorde très-bien, dans le discours, avec celle de chevaux prêts au combat; on peut comprendre qu'exprimant quelque chose d'humain, elles aient un visage d'homme; que des cheveux de femme signifient quelque chose d'efféminé, et les dents de lion, un grande cruauté; mais on ne voit pas bien comment on pourrait rendre, tout à la fois, ces diverses images dans une même figure, avec une suffisante précision. Nous pourrions dire cependant quelques-unes des tentatives qui ont été faites pour résoudre la difficulté, comme on le fait toujours en pareil cas, par voie de résumé et d'élagation; mais, comme il ne s'agit pas d'une des données fondamentales du Livre sacré, ou que nous n'y voyons pas un sujet que les artistes aient choisi de préférence, ou qu'ils doivent choisir quand il faut s'en tenir à un petit nombre de représentations pour en rendre la substance et le caractère, nous passons outre, pour nous attacher seulement aux figures qui, dans le mal, se posent sans équivoque comme les adversaires de Dieu : c'est-à-dire le dragon et ses anges; la bête à sept têtes; l'autre bête, qui affecte une ressemblance trompeuse avec l'agneau, et la grande Babylone.

Comme annexe à l'étude des démons, nous avons déjà porté notre attention sur les figures au moyen desquelles l'Apocalypse enseigne à représenter ces êtres ou ces collections d'êtres méchants et dégradés; en possession des principaux dons de leur nature créée puissante pour le bien, ils sont capables maintenant de se poser contre lui comme de sérieux antagonistes. Nous avons vu le dragon se dresser contre cette femme merveilleuse qui, représentant tout à la fois Marie et l'Eglise, demeure victorieusement à l'abri de toutes ses atteintes. Nous l'avons vu livrer un combat contre le prince des milices fidèles, et lui offrir assez de résistance pour donner à saint Michel tous les honneurs d'une magnifique victoire. Satan a aussi cependant lui-même ses triomphes; il est vainqueur de ceux qui se laissent vaincre, vainqueur de ceux qui se donnent à lui : triste et décevante victoire, pour le vainqueur autant que pour les malheureux qui se sont assujettis à son infernal pouvoir. Les uns et les autres, ils ont recueilli le désespoir et les larmes; mais, au jour éphémère de leur commune illusion, l'ange déchu peut apparaître, comme humant, avec quelque satisfaction, la fumée des honneurs qui lui sont rendus par un peuple stupide. Nous publions (pl. XXVI) une miniature du manuscrit de la Bibliothèque nationale, dont nous avons précédemment tiré la scène de la femme menacée par le dragon (T. II, pl. VII). On y voyait qu'il allait être vaincu, quoiqu'il se montrât terrible. Mais il

n'est à craindre que pour ceux qui lui cèdent; la femme devant laquelle il se présente ne cédera pas : aussi n'élève-t-il pas si haut toutes ses têtes contre elle, qu'il les dresse maintenant pour dominer de son orgueil ceux qui s'agenouillent devant lui.

La bête aussi, sa trop fidèle alliée, se fait adorer, et l'autre bête usera de tout son pouvoir pour attirer à cette monstrueuse image de l'humanité, de nouvelles adorations. Nous ne reviendrons pas ici avec plus d'extension sur la manière de représenter toutes ces bêtes immondes, leurs têtes, leurs cornes, leurs couronnes; nous ne voulons relever en ce moment que les moyens d'étaler le faux éclat de leur règne éphémère. Il paraît surtout à son plus haut degré, lorsque la grande prostituée, assise sur la bête, se montre enivrée et du succès de ses séductions, et du sang des saints qu'elle a fait répandre.

Cette figure semble plus facile à représenter que celle de la bête elle-même, parce qu'elle n'a rien de monstrueux ; mais ce ne serait pas trop du génie d'un grand artiste pour rendre tous les contrastes qu'elle comporte. Il la faut vraiment belle, et cependant repoussante pour une âme pure; elle sera belle par les lignes générales de ses traits; elle sera repoussante par l'effronterie de son regard, par l'affaissement de ses lèvres; parée comme une reine, il suffira d'un léger désordre sur le devant de sa robe, sans même qu'il soit nécessaire de lui découvrir les seins, pour faire apercevoir que, chez elle, la majesté est d'emprunt, et le vice dans sa nature. Qu'elle porte d'une main son sceptre avec arrogance, mais que, de l'autre, sa coupe, débordant d'une liqueur que le peintre peut montrer noire et visqueuse, ne puisse que souiller ses riches vêtements, n'exprime que la satiété, ne provoque que le dégoût. Ne craignez pas d'ailleurs de montrer sa cour puissante et nombreuse ; mais il serait bien que le vase de la colère de Dieu, tenu par un Ange, fût prêt à se répandre sur sa tête.

L'écrivain sacré ne dit pas que l'un de ces sept vases mystérieux [1] ait été jeté sur cette femme impudique elle-même ; cette image est employée avant que saint Jean ne la mette elle-même expressément en scène dans l'éclat momentané de sa puissance [2]; mais sans même s'attacher à cette pensée, que, sous une forme familière à tous les poëtes, le prophète décrit dans son chapitre XVII, sous de nouvelles images, la splendeur d'un règne dont il vient d'annoncer la destruction dans son chapitre XVI [3], on ne saurait interdire à l'artiste de transposer les expressions, comme on

1. Apoc., XVI, 1.
2. *Id.*, XVII, 1.
3. *Id.*, XVI, 19.

l'accorde à tout traducteur, pour les accommoder à son tour de phrase et au génie de sa propre langue, pourvu que l'idée soit aussi bien rendue et sans altération.

Cette image des vases pleins de colère, passée dans le langage usuel, est, d'ailleurs, une de celles qui ont été employées pour généraliser un des faits de l'Apocalypse. Nous le voyons dans le vitrail du XVe siècle, consacré à ce livre mystérieux, dans l'église de Saint-Etienne-du-Mont, à Paris. On en a résumé la pensée tout entière, en le divisant, non plus en trois parties, comme celui de Bourges, mais en deux parties seulement. Dans la partie supérieure est la scène des chapitres IV et V; Dieu sur son trône, le livre sur ses genoux, l'Agneau qui s'approche pour l'ouvrir, tout autour les quatre animaux et les vingt-quatre vieillards, au-dessous saint Jean et l'un des vieillards qui lui parle. Dans la partie inférieure, on ne voit plus que les sept Anges, qui répandent à la fois les sept fioles, et la liqueur vengeresse de l'une d'elles tombe sur la bête, alors même que ses adorateurs sont à genoux à ses pieds.

VI.

DERNIÈRE VISION DE L'APOCALYPSE.

La victoire est complète, la cité du mal est renversée; c'est en vain que ses sectateurs se lamentent, elle ne se relèvera plus de ses ruines. La cité des élus reparaît triomphante, et le divin Époux va célébrer avec elle ses noces éternelles. Le poëte sacré chantera encore les combats du divin triomphateur, mais comme par un retour vers un passé glorieux, et pour donner plus d'accent à son épithalame. En effet, quoique Jésus n'ait pas apparu dans les scènes précédentes, c'est parce qu'il était à la tête des combattants, que l'issue en a été si heureuse. Que pour célébrer d'ailleurs son triomphe, on le représente sur son cheval de bataille [1], ou qu'on le montre suspendu dans une auréole resplendissante, la croix de la résurrection à la main, la pensée est la même, et le peintre-verrier de Bourges n'a pas craint, dans son système de large synthèse, de donner cette seconde figure comme équivalent de la première, lui accordant la préférence parce qu'elle s'harmonise avec le style de sa composition. Le Christ est vainqueur : voilà la pensée commune, et au fond de cette pensée se trouve celle-ci : il est vainqueur par sa résurrection, par son ascension,

1. Apoc., XIX, 11.

par son second avénement, en tant que Souverain Juge. Mystère qui rappelle plus expressément le mode de représentation employé à Bourges.

Ces mystères sont accomplis, il ne s'agit plus que d'en recueillir les fruits. Les nocesdel'Agneau, c'est l'éternelle béatitude, pour l'universalité des élus. Voilà, en effet, dans les deux lobes inférieurs de la rose dont Jésus triomphant occupe le cœur, deux groupes de bienheureux. Si nous nous attachons spécialement au groupe de droite, nous remarquons qu'un seul de ceux qui le composent, le premier de tous est nimbé ; sa tonsure le fait facilement reconnaître : c'est saint Pierre. Dans le lobe opposé, tous les personnages sont sans aucun nimbe; on doit les considérer eux-mêmes comme faisant suite au prince des Apôtres. Ce ne sont donc pas là les Saints, qui, pour leurs vertus héroïques, ont été honorés d'un culte public par l'Eglise, mais la multitude des élus, membres de l'Église par là même qu'ils tiennent à sa tête, — à celui qui la représente là-haut, parce qu'il en a été le chef visible ici-bas, — et admis à ce titre avec lui au festin des noces célestes. L'Église qui apparaît sous cette figure, en tant qu'elle est formée par l'assemblée des invités, étant aussi l'Épouse, est de plus représentée dans l'un des lobes supérieurs de la rose, plus spécialement en cette qualité. Et alors elle est mise en regard de l'Agneau, c'est-à-dire de l'Époux qui occupe, de l'autre côté, le lobe correspondant. De sorte que Notre-Seigneur et l'Église, l'Époux et l'Épouse, sont l'un et l'autre doublement représentés, à des points de vue divers, dans cette seule partie de la verrière, le Fils de Dieu en personne et sous figure d'Agneau, l'Église par ses membres et son Chef réunis, puis personnifiée par la figure allégorique de la Femme par excellence. Et comme, dans cet ensemble d'idées, l'idée de couronnement et de récompense revient à chaque instant, l'artiste a eu soin de la rendre expressément, en faisant que l'Église, ainsi figurée, couronne deux de ses enfants agenouillés à ses pieds ; par là même, on voit qu'elle est mère, et qu'épouse elle a été féconde. Enfantant des chrétiens, elle a peuplé le ciel de ses élus.

Dans cette belle composition, tout imprégnée de la saveur apocalyptique, on n'a donc pas craint d'introduire des éléments dont saint Jean ne parle pas ; il ne parle pas d'élus recevant des couronnes, mais son livre est tout rempli de l'idée ainsi exprimée. Le peintre-verrier, d'un autre côté, ne s'est pas astreint à représenter les murs de la cité sainte ; cette cité est épouse, elle est reine ; il a cru avec raison qu'il disait tout ce qu'il lui importait de dire proportionnellement aux limites de son cadre, en la représentant comme une femme couronnée, qui elle-même distribue des couronnes. Il aurait pu réunir les deux images, à peu près comme on le voit dans une vignette des éditions xylographiques du *Cantique des*

Cantiques, où, pour rendre ces paroles de ce chant, lui-même si merveilleux : *Ego murus : et ubera mea sicut turris, ex quo facta sum coram eo* [1] : « Pour moi, je suis un mur et mes mamelles sont comme une tour », le dessinateur a représenté aussi une reine assise; mais de plus, il l'a adossée au donjon d'une fière citadelle; deux Anges s'avancent, lui adressant ces autres paroles prises dans un autre passage du même livre : *Sicut Turris David collum tuum quæ ædificata est cum propugnaculis :* « Votre cou est comme la tour de David avec ses fortifications » ; *mille clypei pendent ex ea omnis armatura fortium* [2], « mille boucliers y sont suspendus, et toutes les armes des vaillants ». Et l'on voit en effet, tout le long des murs de la forteresse, de nombreux écussons suspendus.

L'artiste ne sera pas astreint à rendre simultanément toutes les métaphores qui peuvent s'accumuler dans quelques phrases, quelquefois même dans une seule; il lui sera permis, au contraire, de réunir des figures que l'écrivain aura dispersées, quand elles pourront tomber d'accord. L'Église est épouse, elle est assemblée, elle est forteresse, elle est pacifique et somptueuse cité; elle est aussi un jardin de délices, et c'est dans l'enceinte de ses murs que s'élève l'arbre de vie. L'on se rappellera que, dans la mosaïque de Saint-Jean-de-Latran, ces deux images de la cité et du jardin sont associées avec celle du palmier surmonté du phénix, l'arbre de la Résurrection, et toutes ces figures sont comme une dépendance de l'image de la Croix, substituée à celle de Notre-Seigneur lui-même.

Pour nous attacher de plus près, en finissant, au texte sacré et à ce divin héros du poëme, nous nous demanderons comment on pourrait rendre ces mots : *Et templum non vidi in ea : Dominus enim Deus omnipotens templum illius est, et Agnus* [3]. « Je ne vis point de temple *dans la cité sainte*, « car le Seigneur, le Dieu tout-puissant en est le Temple, et l'Agneau « l'est aussi ». On ne peut exprimer l'idée d'un temple, en sculpture ou en peinture, qu'en le représentant, et l'on dira que Dieu est temple, que l'Agneau est temple, en adossant leurs figures à l'image d'un temple, comme, pour dire que l'épouse est cité, on adosse une image de reine à celle d'une cité. Alors on fait, à certains égards, le contraire de saint Jean, puisqu'il dit que, dans la cité, il ne voit pas de temple, et que l'on en fait voir un. Cependant, ces deux modes d'expression ayant le même sens, chacun dans une langue différente, on pourra les considérer comme l'exacte traduction l'un de l'autre. Mais ce qui ressort surtout de cette

1. Cant., VIII, 10.
2. *Id.*, IV, 4.
3. Apoc., XXI, 22.

étude, c'est que, là-haut, Dieu est tout, et que Jésus, étant Dieu, à lui seul représente tout. « Celui qui me voit, voit mon Père » : *Qui videt me, videt et Patrem*[1], a-t-il eu soin de nous dire. Ainsi, lorsque, au centre de sa composition, le verrier de Bourges a représenté le Sauveur dans la gloire et les élus qui le contemplent, il a dit : Voilà Celui par qui tout a été fait et en qui tout doit se consommer; et, en le voyant, nous pourrions dire : *Omnis consommationis vidi finem*[2] : nous avons vu la consommation de tous les mystères dont nous avons entrepris l'étude. Et si nous poursuivons encore notre course, ce n'est pas pour voir autre chose, mais pour voir comment ce même mystère de la consommation finale a été représenté autrement et sous des points de vue un peu différents.

1. Joan., XIV, 9.
2. Ps. CXVIII, 96.

ETUDE XVII.

DES FINS DERNIÈRES.

I.

CONSIDÉRATIONS GÉNÉRALES.

L'Apocalypse nous a mené jusqu'à la fin des temps, jusqu'à la consommation de toutes choses. Toutes les fins dernières de l'homme et du monde y sont mises en scène : on y voit apparaître la mort, le jugement, le paradis et l'enfer; et l'artiste chrétien y trouvera toujours une source abondante de notions et d'inspirations pour représenter ces mystères. Ils n'y figurent cependant que secondairement et en raison de leurs rapports avec les combats et les triomphes de l'Église, qui constituent en propre le sujet de ce poëme merveilleux, et l'étude que nous lui avons consacrée ne nous dispense pas de nous occuper de chacune de nos fins dernières, envisagées en elles-mêmes et indépendamment de l'aspect qu'elles peuvent prendre dans le livre du prophète de Pathmos.

On n'oubliera pas que le point de vue commun à tous les mystères, dans le cours de nos *Études*, est toujours le mystère fondamental de l'Incarnation. Ce mystère projette sa lumière sur l'origine des choses, et nous le retrouvons, à leur issue, dans toute sa grandeur et avec sa souveraine efficacité. Il s'est présenté à nous sous forme d'avénement, et voici le dernier avénement, l'avénement définitif. Jésus-Christ n'était donc encore qu'imparfaitement venu, puisqu'il avait besoin de venir encore. Il ne régnait qu'imparfaitement, tant que le monde demeurait partagé entre le bien et le mal, entre ses ennemis et ses élus; tant que ses élus eux-mêmes demeuraient en lutte contre une nature corrompue, dont la grâce ne triomphait pas toujours.

Le Fils de Dieu, enfin, apparaît tel qu'il est, et tel qu'il doit être : un Sauveur qui ne laisse plus subsister aucune des fautes qu'il est venu

réparer, un vainqueur qui ne laisse plus aucun refuge aux maux qu'il est venu combattre, un roi auquel tout obéit jusqu'au plus profond des cœurs, un prince de la paix souverainement aimé. Un pareil mystère ne devait s'accomplir que par une complète séparation. Tout le bien sera recueilli d'un côté, tout le mal sera rejeté de l'autre. Le bien, effet direct, produit vivant de l'Incarnation, régnera dans sa plénitude ; le mal, rejeté dans un état d'impuissance, ne comptera plus que pour rendre, à sa manière, un éternel hommage aux justices éternelles. Le dernier avénement se présente donc tout à la fois comme un mystère de triomphe et de séparation : séparation nécessaire, dans les vues divines, pour consommer le triomphe; triomphe dont la pensée domine celle de la séparation elle-même.

A la considérer ainsi, tout ce qui s'attache de lugubre à l'idée du Jugement final devrait disparaître. Mais l'artiste chrétien, pas plus que le moraliste, ne doit oublier que, dans l'état des esprits, il est bon d'imprimer une crainte salutaire des jugements de Dieu, afin que chacun rejette courageusement de soi tout ce qui lui fermerait l'accès du bon côté, au grand jour du solennel triage. C'est alors que l'arrêt est prononcé pour tous ; mais la question, pour chacun, se résout au moment de la mort. L'âme, en se séparant du corps, naît aussitôt à la vie éternelle, alors même qu'elle doit reposer comme dans les langes d'une longue et douloureuse épuration, avant de goûter les fruits de la béatitude ; ou bien, en mourant tout à la fois de la première et de la seconde mort, elle devient incapable de se relever d'une réprobation à jamais consommée.

La manière la plus chrétienne d'envisager la mort, celle par conséquent qu'il convient le mieux de représenter dans l'art qui veut être chrétien, consiste à la faire apparaître comme prélude du Jugement, de telle sorte que l'on voit s'ouvrir la destinée à jamais heureuse ou malheureuse dont elle est la porte. C'est ainsi qu'elle apparaît au *Campo Santo* de Pise, dans l'œuvre d'art assurément le plus considérable qui lui ait été consacrée. Voulant faire de ce magnifique cimetière comme un palais pour leurs morts, les Pisans recherchaient, pour en orner les murs, tous les sujets les mieux appropriés à sa destination. Déjà ils y avaient fait figurer l'histoire de Job, qui fournit toutes les leçons aux offices de l'Église célébrés pour le soulagement des défunts ; puis celle des principaux patrons de la cité, qui devaient, jusque dans la tombe, en protéger les habitants. La Création s'y voyait tout d'abord, en attendant que Benozzo Gozzoli, dans le siècle suivant, vînt y exposer toute la suite des récits bibliques; et, dès lors, on était convié, en voyant comment les choses avaient commencé, à songer aussi comment elles devaient finir. Les grands mystères de la Passion, de la Résurrection et de l'Ascension, vous rappelaient quels

D'APRÈS LA PHOTOGRAPHIE

TRIOMPHE DE LA MORT

(Orcagna à Pise)

moyens vous étaient donnés pour que cette issue vous fût favorable; et, comme le plus parfait modèle d'une vie passée avec de semblables vues, vous aviez sous les yeux le spectacle d'une Thébaïde, où les Pères du désert faisaient leur unique affaire du service de Dieu. Ce fut quand le XIVe siècle, qui avait vu exécuter tous ces travaux dans sa première moitié, inclinait sur son second versant, que vint la pensée d'adjoindre, à tous ces sujets si bien appropriés à l'idée de nos fins dernières, la représentation directe de ces fins elles-mêmes : la Mort, le Jugement, le Paradis et l'Enfer. L'exécution fut confiée à André Orcagna. Si ce grand artiste n'eut pas personnellement l'initiative du sujet, il l'a traité, du moins, d'une manière très-originale. Elle était sans précédent, quant à la Mort. Le Jugement du *Campo Santo*, conçu, quant à l'ensemble de la composition, selon des données devenues traditionnelles pour la plupart, porte lui-même, dans les détails, le caractère d'originalité dont nous parlons. Le Paradis et l'Enfer, le premier surtout, ne sont ensuite qu'une dépendance; et il faut aller à Florence pour les trouver peints, de la même main ou sous la même direction, comme formant à eux seuls tout le sujet d'un tableau.

II.

DE LA MORT.

La grande composition d'Orcagna, connue sous le nom de *Triomphe de la Mort*, dont nous donnons (pl. XXVII) la partie centrale, mérite son nom dans ce sens que rien n'y résiste à l'impitoyable vainqueur. Cependant le titre ne répond pas, ce nous semble, à la pensée première du tableau; cette pensée serait mieux rendue en l'appelant seulement *la Mort*, comme on dira ensuite *le Jugement*. Il n'en est pas comme du tableau de Bagnacavallo, à Bologne, qui a véritablement pour sujet le *Triomphe de la Mort*. Il y a, entre ces compositions, la différence d'un combat à une ovation. Ici, la Mort combat, puisqu'elle frappe; mais ce n'est pas parce qu'elle rencontre des adversaires : elle ne fait que des victimes. Nous avons dit précédemment (T. III, p. 321), comment elle était personnifiée sous la figure d'une puissante furie, mais d'une furie parfaitement maîtresse de ses coups. Près d'elle, deux Génies tiennent déployée cette proclamation :

Schermo di saver e di richessa
Di nobilità ancor di prodessa
Val nente a colpi di costei
Cio anchor non si trova contra di lei.

O lectore neuno argumento
Or non avere lo tellecto spento
Di stare sempre aparechiato
Che non ti giunga imortal pechato.

« Pour se défendre, ni le savoir, ni la richesse, ni la noblesse, ni la « prouesse ne servent de rien contre les coups de celle-ci : par rapport « à elle, tout cela même ne compte pas. O lecteur, prends-y garde! « point de prétexte, tiens-toi toujours prêt : frappé en état de péché, « ton péché serait immortel ! »

En effet, savants docteurs, riches bourgeois, princes, cardinaux, évêques, gisent pêle-mêle, déjà atteints par celle à qui nul ne résiste; un chevalier tout bardé de fer a succombé comme les autres, malgré son épaisse armure. Voilà que l'impitoyable faux plane en ce moment sur un bosquet d'orangers, prête à frapper ces gens du monde qui se livrent à leurs plaisirs, sans songer au coup qui les menace. Des misérables, au contraire, du côté opposé, l'implorent comme le remède à leurs maux. Plus loin, trois princes, accompagnés d'une suite brillante et nombreuse, rencontrent, au milieu d'une partie de chasse, trois tombeaux ouverts où gisent en putréfaction un pareil nombre de corps qui ont aussi porté des couronnes. C'est une forme de la mise en scène du lai des trois morts et des trois vifs, employée ici comme accessoire. Ces princes et leur suite sont bien avertis; ils le sont d'autant mieux qu'un pieux solitaire se rencontre là tout exprès pour leur adresser de salutaires exhortations. En profiteront-ils? Ils le donnent peu à espérer. Ils sont désagréablement impressionnés; cette vue les importune. Parmi eux, il en est qu'elle fait réfléchir; il en est qui s'y attachent avec une certaine curiosité; il en est qui détournent le regard; il en est qui trouvent seulement que cela sent mauvais. Il n'y a, dans le groupe, qu'une jeune princesse qui, prêtant l'oreille aux paroles du solitaire, en prend vraiment l'occasion de se donner à Dieu. Tous les autres chercheront plutôt à s'étourdir; et quand la mort viendra, dans quelques heures peut-être, si poignante qu'ait été la leçon, ils n'en seront pas moins surpris. On voit bien que tous doivent y passer, quand on considère le monceau de cadavres qui gisent près de là. Aucune puissance humaine qui puisse parer ces coups: ni l'élévation du rang, ni le courage, ni le savoir, ni la richesse, comme le disent tout à la fois et la grande inscription qui se déroule sous vos yeux, et les insignes qui accusent la condition des morts. Tout ce qui a vie dans ce monde doit mourir; et, pour le mieux affirmer, voici, jusque dans un moindre détail, un renard qui saisit une poule.

Un moyen existe pourtant, de se montrer supérieur à la mort, on dirait presque de ne pas mourir. Voyez, en effet, cette pieuse Thébaïde qui a trouvé place dans une partie supérieure du tableau : ce sont des vieillards qui l'habitent, car c'est là que les années peuvent s'accumuler sans faire sentir leur poids, et les animaux qui les entourent semblent eux-mêmes à l'abri des coups de la mort, tant ils sont paisibles, les uns et les autres, sur leurs collines verdoyantes. Est-ce à dire qu'une vie consacrée à Dieu ne doit pas finir? Elle finira, mais comme finit le jour, par un doux sommeil, suivi bientôt du réveil. Alors, la mort ne vient pas comme un *coup ;* elle ne remporte aucune victoire : elle est vaincue, au contraire.

Toute la morale du tableau n'est pas renfermée dans ces termes ; il en est une plus haute encore, dans la pensée du partage qui s'opère au moment où est porté le coup décisif : nous cesserons de l'appeler fatal. Alors l'âme, affranchie par la mort, s'échappe du corps; si sa vie a été vertueuse, son bon Ange vient à sa rencontre et l'emmène au séjour de la paix : telle l'âme de ce bon évêque, qui, dans ce moment, s'exhale de sa bouche. Mais malheur à vous, si votre vie n'a pas été pure : la sainteté de l'habit, qui a pu dissimuler les désordres de votre conscience, ne vous sauvera pas; et c'est en vain que l'âme de cette religieuse réclame contre le démon qui l'étreint. La malheureuse tient une bourse à la main : elle n'avait pas observé son vœu de pauvreté, et son sort ne sera pas différent de celui de ce riche financier, dont l'âme, saisie par les cheveux, s'en va comme d'elle-même vers le gouffre enflammé où les démons vont précipiter toutes celles qui leur sont livrées.

L'abrégé très-sommaire de cette vaste composition, que nous avons rencontré dans une miniature de la Bibliothèque nationale (Ital. 122, fol. 50 v°), ne s'est attaché qu'à exprimer l'irrésistible puissance de la Mort. Lancée sur son cheval au galop (T. III, p. 320), elle va, d'une de ses flèches, atteindre au front un chevalier vainement défendu par son armure. Le sol est jonché de ses victimes, et deux jeunes filles folâtrent près de là, sans la voir, sans y songer. *Questà sie la morte chi non garda ni a richo, ni a povaro, ni a serve, ni a forte,* etc., « Celle-ci est la mort qui, à « riche, pauvre, serviteur, puissant du monde, à tous réserve le même « sort, sans y regarder », est-il dit dans l'inscription qui la surmonte; et, sous la flèche qui atteint le chevalier, on lit : *Questo si se ne defende,* « Celui-là même ne peut s'en défendre ».

Dans cette miniature, on ne fait, en définitive, que rendre les pensées que l'on aima tant à mettre en jeu, un peu plus tard, dans les danses macabres. Celles-ci, en effet, offrent au fond un sens éminemment moral, et ce fut dans ce sens qu'elles furent d'abord employées à la décoration

des cimetières [1]. Elles disent qu'à tout âge, en tout état, en toute situation, la mort vient vous surprendre (T. I, pl. xxv, fig. 6, 7).

En vain le sergent d'arme met la main sur la garde de son épée ; en vain le cavalier veut fuir..... Ce savant médecin est saisi au moment même où il considère avec complaisance son précieux antidote. Cet avare ne peut achever de compter son trésor : quand l'heure est venue, il n'est aucun délai ; il n'en est pas même pour achever une bonne œuvre commencée : voyez ce chartreux qui récitait son office, ce cordelier qui allait prêcher..... Et ce tout petit enfant : il est enlevé comme il jetait à la vie son premier sourire.

Tenez-vous donc toujours prêts.

Mais il arriva promptement qu'on se fit un jeu, autant qu'un enseignement, de ces sortes de sarabandes de la mort; elles tournèrent à la caricature, et chacun y vit facilement un motif de rire sur le sort de son voisin, au lieu de se sentir porté à réfléchir sur celui qui l'attendait à son tour, peut-être à l'heure même !...

Les trois vifs et les trois morts, souvent représentés isolément pour dire la pensée de la mort, ne tournent, au contraire, jamais au rire, que nous sachions. Nous aimons le sérieux en pareille matière; nos plus grandes préférences demeurent néanmoins toujours pour les compositions où la mort est représentée en tant qu'issue heureuse ou malheureuse. Un exemple, antérieur de plus d'un siècle aux peintures d'Orcagna, nous en est donné dans le vitrail du *Jugement dernier*, à Bourges, où la mort du juste et celle du pécheur sont présentées, dans la partie inférieure, comme le préliminaire de ce Jugement. L'*Ars moriendi*, dans sa composition finale, nous donne aussi un exemple de la bonne mort, qui offre tous les éléments d'une bonne composition. Nous voudrions que les démons et leurs figures grotesques y tinssent moins de place. Mais ils n'y paraissent, d'ailleurs, que pour dire leur défaite, pour dire que l'âme du défunt leur échappe. Elle vient d'être recueillie par les Anges ; il l'a rendue dans la paix, ayant encore à la main le cierge bénit que l'aide à tenir ou un bon religieux, ou la figure allégorique de la religion, qui l'a assisté à ses derniers moments. Il est mort, en conformité avec le Sauveur attaché à la croix qui se dresse devant lui, non plus seulement comme une simple image, mais comme la réalité toujours vivante du mystère qui s'accomplit sur le Calvaire. Jésus apparaissant ainsi près du lit de mort, est entouré de la sainte Vierge, de saint Jean, des saintes Femmes, et suivi de la multitude des Saints qui ont recueilli les fruits du divin sacrifice pour bien mourir.

1. Le plus ancien exemple qu'on en connaisse, est celui du cimetière des Innocents, à Paris, en 1424.

III.

DU JUGEMENT.

Le Jugement dernier, pour ceux qui sont morts dans la grâce de Dieu, n'a plus rien d'effrayant, et nous le verrons prendre même une couleur riante, sous le pinceau du Beato Angelico, qui en avait fait un de ses sujets de prédilection. Il entendait bien imprimer aussi une salutaire horreur, en peignant les déshérités de la gauche ; mais la pente de son âme l'entraînait tellement vers la droite, qu'il y entraîne avec lui les yeux du spectateur, et il les fixe avec tant de charme sur la joie des élus, que c'est à peine s'ils peuvent s'en détacher pour remarquer le sort des réprouvés.

C'est cependant par son côté le plus terrible que cette grande scène du Jugement semble surtout devoir être peinte, puisque c'est celui où l'Église nous la présente dans le *Dies iræ*, « le jour de colère ». Cette hymne grandiose, qui, pour la foule des fidèles, donne le ton à toute la partie de la liturgie où elle est chantée, les invite donc à considérer le dernier jour principalement comme un jour de vengeance. Le juste y tremble lui-même, car il fut pécheur, et c'est en suppliant et les larmes aux yeux qu'il obtient son pardon : *Huic ergo parce Deus*. C'est bien, en effet, la disposition où nous devons toujours être en cette vie : envisager le Jugement, précisément pour n'avoir pas à le craindre ; à moins que nous ne nous livrions avec tant d'abandon au divin Sauveur, que nous puissions nous considérer comme incorporés à lui et devenus des membres inséparables de lui-même, à la vie, à la mort. Telle était la disposition dominante chez les premiers chrétiens ; elle les eût amenés, s'ils avaient représenté le Jugement, à le considérer comme la consommation de cette union sublime. Nous ne voyons point qu'ils l'aient fait directement, et on se l'explique par notre observation même ; mais on peut croire qu'ils l'ont représenté par voie d'allusion, lorsque, à côté du Bon Pasteur, à l'opposé d'une ou plusieurs brebis qui s'approchent, l'on en observe une ou plusieurs autres qui s'éloignent : c'est dire qu'elles se jugent elles-mêmes. N'est-il pas vrai, en effet, que le Souverain Juge ne fera que ratifier et promulguer la sentence que les réprouvés auront d'abord portée contre eux-mêmes ? Cette manière douce et cependant décisive de présenter la chose, allait bien au caractère de l'art chrétien primitif. Une allusion plus positive au Jugement se remarque dans les mosaïques de la nef, à Saint-Apollinaire-le-Neuf, de Ravenne ; mais pour rappeler, dans la série de faits évangéliques qu'on y voit figurer, l'annonce prophétique que le Sauveur fit du dernier jour, où

il devait appeler les brebis à sa droite et rejeter les boucs à sa gauche, effectivement, de chaque côté de lui, on voit représentés les brebis et les boucs.

Nous ne croyons pas que le Jugement ait été mis en scène d'une manière vraiment directe et solennelle, avant ou beaucoup avant le XII[e] siècle[1]; et nous le voyons apparaître comme un trait caractéristique de la nouvelle phase de l'ascétisme et de l'art chrétien qui achevèrent alors de prévaloir. Le Souverain Juge devient la forme principale donnée au Christ triomphant, et c'est en vue de son triomphe plus encore que des terreurs que doivent inspirer ses jugements, qu'on le voit d'abord apparaître. Pendant tout le XIII[e] siècle encore et même dans la statuaire du XIV[e], où cependant le sort des élus et celui des réprouvés sont l'objet de scènes si variées et si dramatiques, il conserve personnellement, au-dessus de toutes les péripéties de ce drame émouvant, un grand caractère de calme et d'impassibilité. Il ne s'incline pas vers la droite, il ne fait aucun geste de répulsion vers la gauche : « Me voilà », semble-t-il dire, dans sa majesté, les deux mains également levées (T. I, pl. VIII). En Italie, dans les *Jugements derniers* sculptés par Nicolas de Pise, il conserve encore ce caractère: il apparaît, et c'en est assez : la justice a son cours, tout rentre dans l'ordre, et l'exécution de la sentence n'est plus qu'un détail, un soin laissé à ses ministres. Le P. Cahier a fait remarquer, avec raison, ce qu'il y avait de beauté supérieure dans cette attitude du Souverain Juge. Il ne faut pas méconnaître, cependant, qu'on a pu le faire beau autrement. Il n'y a pas dans l'art, dans la poésie, dans le discours, qu'une seule manière de bien dire. Entré plus avant dans la période des sentiments, Orcagna assurément a mérité d'être loué, à son tour, lorsqu'il a représenté le Christ de son *Jugement*, découvrant d'une main la plaie de son côté, et montrant l'autre main percée elle-même, pour attester, en se tournant vers les coupables, qu'il a tout fait pour les sauver, et qu'ils sont eux-mêmes les seuls auteurs du malheur éternel auquel ils se voient condamnés (pl. XXVIII).

L'attention, dans ce tableau, est ainsi portée principalement sur les réprouvés. Le Beato Angelico, qui la porte de préférence sur les élus, dans le plus complet du moins de ses *Jugements derniers*, à l'Académie de Florence, a dirigé les yeux du Sauveur vers la droite ; sa main comme son regard annoncent également qu'il prononce ces douces paroles : *Venite benedicti Patris mei*, « Venez, les bénis de mon Père », tandis que le revers de sa main gauche, peu tendue toutefois, annonce suffisamment l'arrêt qui frappe les maudits. Dans la vignette de Simon Vostre, que nous re-

1. On le voit dans l'Évangéliaire grec de la Bibliothèque nationale (n° 74) ; mais cela même nous donne lieu de douter de l'antiquité qu'on lui attribue.



GRAVÉ PAR L. SAUCHEREL D'APRÈS LA PHOTOGRAPHIE

JUGEMENT DERNIER

Orcagna à Pise

produisons, le sentiment est analogue mais non pas identique ; bien que tourné vers les élus, le Christ prononce la sentence finale, plutôt qu'il ne les invite avec amour à venir à lui. D'ailleurs, la double face de cette sentence est bien accusée par l'inclinaison de son regard à droite, et le mouvement de sa main gauche, dont il ne montre que le revers. On remarquera aussi que, dans cette composition sommaire, on ne voit point les réprouvés; mais ils sont rejetés au bas de la page dans une vignette accessoire, où, pour eux, les supplices commencent dans toute leur horreur.



52

Jugement dernier.
(Vignette de Simon Vostre [1].)

Il faut toujours que l'horreur se trouve quelque part, quand on traite un pareil sujet, et nous ne saurions blâmer Michel-Ange d'en avoir imprimé le sentiment à sa composition tout entière, s'il eût, d'ailleurs, avec ce sentiment même, su maintenir le Juge, les Anges et les Saints qui forment sa cour, et les élus qui montent au ciel, dans un caractère qui pût leur convenir. Nous comprenons que, indigné de tout ce qui, sur la terre, appelle la justice divine, on ne montre dans le Christ que le vengeur de tous les crimes; qu'on ne le fasse apparaître que pour terrasser de son regard tous ces puissants dans le mal, ces tourbes écrasantes par le nombre, ces despotes qui faisaient tout fléchir, ces fourbes qui ont opprimé par la fraude et le mensonge; ils réduisaient le bien à l'état de victime, presque à l'état de problème : les voilà confondus. L'angélique et suave peintre de Fiesole lui-même voulait entrer dans cet ordre d'idées, dans le *Jugement dernier* qu'il avait commencé à Orvieto; car il y a peint le Christ qui se soulève de son siége, et repousse de la main, d'un geste vraiment énergique, tous ces suppôts de Satan, devenus désormais ses victimes. Il n'en aurait pas moins, on peut en être sûr, imprimé à l'ensemble de son œuvre, s'il eût pu l'achever, un cachet dominant de paix et de béatitude, par la supériorité comparative avec laquelle il eût

1. Il faut remarquer que le dessinateur sur bois a interverti l'ordre de la droite et de la gauche.

traité le côté des élus, où son cœur le plaçait. En prenant le sujet au point de vue qu'il avait choisi, la chose n'avait pas moins sa raison d'être : les bons seraient dans la paix par cela seul qu'ils seraient affranchis de la domination des méchants terrassés ; et puis, si les regards du Sauveur ne sont pas tournés dans ce moment vers eux, ses Anges ne sont-ils pas toujours, aux yeux du pieux dominicain, surtout les ministres de son amour? Le Beato était, d'ailleurs, déjà entré dans cette voie, en peignant à la voûte son chœur des Prophètes ; Benozzo Gozzoli l'y avait suivi, en peignant les autres chœurs des Saints ; et Luca Signorelli lui-même, continuant les mêmes errements, a su mettre, — comme nos lecteurs ont pu en juger par la vignette que nous avons reproduite (T. III, p. 261), — dans la rencontre des élus par leurs Anges et dans leur couronnement, une grâce et un charme qui, depuis le Beato Angelico, ont été peu dépassés. Il n'en a pas moins traité avec une grande vigueur, conformément à la pensée principale manifestée dans le Juge, l'exécution de ses justes vengeances, et en le faisant, il n'a pas dépassé le but. Où Michel-Ange a été trop loin, c'est — à part les nudités, sur lesquelles nous nous sommes d'avance suffisamment expliqué, à part des exagérations musculaires et des attitudes forcées qui ne se rencontrent dans la nature que par exception, — c'est en imprimant aux Saints eux-mêmes, réputés déjà en possession de la gloire et formant le conseil du Souverain Juge, et non appelés pour être jugés, une sorte de terreur convulsive qui est portée à l'excès surtout dans la sainte Vierge. Il eût suffi d'une sorte de solennelle tristesse, suspendant un instant les épanchements de la béatitude, pour conserver au tableau la couleur sévère que, légitimement, il aurait pu prendre. Aucun motif ne saurait dispenser, quand on représente le séjour céleste, de montrer de l'ordre et du calme parmi ses heureux habitants. Mais c'est dans la figure du Souverain Juge lui-même, que Michel-Ange a le plus abusé du don qu'il avait d'être vigoureux et original. Ce type de figure de sa pure invention n'a rien de divin, et quant au mouvement qu'il lui prête, il ne pouvait dépasser l'exemple qui lui avait été donné à Orvieto, sans aller trop loin. Ce Christ ne repousse pas seulement les damnés, il semble vouloir les frapper comme dans un excès d'emportement, et comme se prévalant, pour les écraser, de sa force d'Hercule.

Ce n'est pas que nous ne reconnaissions, nous aimons à le répéter en toutes occasions, ce qui doit assurer, à cette œuvre grandiose, une part toujours légitime d'admiration. Elle est marquée, dans son ensemble, au coin du génie, et ce génie s'est inspiré d'une grande pensée chrétienne : la terreur des jugements de Dieu. Nous lui accordons le pouvoir de saisir les âmes, mais nous ne saurions lui accorder de jamais servir de guide aux artistes chrétiens.

IV.

LA COUR DU SOUVERAIN JUGE.

Dans l'étude du Jugement, nous ne nous sommes encore attaché qu'au souverain Juge ; et, dans cette grande scène finale, tous sont appelés à comparaître : tous ceux qui ont joué un rôle sur le théâtre du monde depuis le commencement des siècles, tous les Anges, bons et mauvais, tous les hommes, grands et petits. Si vaste que soit la composition, ce n'est jamais que très en abrégé que l'on peut rendre un pareil sujet : l'essentiel est de bien distribuer chaque catégorie de personnages. Dans un jugement solennel, on distingue les juges, les exécuteurs et les justiciables. A parler absolument, dans le Jugement général, il n'y a qu'un seul juge; mais il est dans l'ordre qu'un juge souverain s'adjoigne des conseillers, ne fût-ce que pour donner plus de solennité à ses décisions ; et Notre-Seigneur lui-même a dit à ses Apôtres qu'ils siégeraient avec lui comme juges des douze tribus d'Israël, c'est-à-dire de l'universalité du genre humain. Ils jugeront véritablement, avec le Souverain Juge, étant éclairés de sa lumière et remplis de sa justice [1].

L'artiste est invité, par là, à distinguer, entre les élus mêmes, deux classes de personnages : ceux qui forment déjà la cour du souverain Roi, et ceux qui, appelés à ce céleste séjour, n'en ont pas pris possession encore. A ce point de vue, les Saints placés autour de Notre-Seigneur ne sont pas considérés seulement comme participant au jugement divin : ils expriment l'idée de la cité bienheureuse. Il est admis en fait, et très-convenablement, ce nous semble, que tous les Saints reconnus canoniquement dans l'Eglise, et qui, par là même, doivent être nimbés, peuvent être représentés dans un *Jugement dernier*, élevés déjà dans les régions supérieures de la béatitude; ceux qui ne peuvent être l'objet d'un culte public, seront plus convenablement montrés seulement en voie de les atteindre. Il en résulte même, pour ceux-ci, une manière bien plus expressive de dire leur gloire et leur bonheur, en montrant la société des Saints parmi lesquels ils vont prendre place; tandis qu'on ne le verrait pas aussi bien s'ils étaient tous confondus. Dans l'assemblée des Saints, l'ordre est parfait, la hiérarchie admirable, et c'est une heureuse pensée qu'avait eue le

1. « Les interprètes de ce passage de saint Matthieu : *Sedebitis et vos super sedes duodecim judicantes, etc.*, s'accordent à dire que, par là, on entend non-seulement les Apôtres, « mais tous ceux qui, à l'exemple des Apôtres, ont renoncé au monde. » (R.)

Beato Angelico, de profiter des compartiments de la voûte, dans la chapelle de la cathédrale d'Orvieto, où il était chargé de représenter le Jugement dernier, pour y faire figurer, autour du Souverain Juge, les différents chœurs de Saints, les Prophètes, les Apôtres, les Martyrs, les Vierges, répartis en autant de groupes distincts.

La cour céleste peut être résumée par les Apôtres; elle peut l'être aussi, sans les représenter, au moyen de la sainte Vierge, en regard de laquelle il est convenable de placer saint Jean-Baptiste, toutes les fois qu'elle se tient à côté de son divin Fils, et que, en conséquence, une place est à remplir du côté opposé. Sur beaucoup de monuments du moyen âge, la figure imberbe du personnage opposé à Marie annonce qu'on a substitué à saint Jean-Baptiste, saint Jean l'Évangéliste. Cette confusion ne nous paraît pas devoir être définitivement admise. Elle résulte de ce que le disciple bien-aimé étant naturellement dans son rôle en regard de la Mère de Dieu, à côté de la Croix, des rapports très-intimes s'étaient établis entre la représentation du crucifix dans le sentiment du triomphe, et celle du Christ triomphant proprement dit, sous ses différentes formes. Dans un *Jugement dernier*, la place de saint Jean l'Évangéliste est parmi les Apôtres; s'ils ne sont pas représentés, ils sont toujours sous-entendus, et, après les paroles si formelles de Notre-Seigneur, il n'y a que les proportions de la composition qui puissent justifier de leur absence. Quant à celle de la sainte Vierge, nous n'admettrions pas qu'elle pût être justifiée, car, dans ce jour d'éclatant triomphe pour son divin Fils, c'est par excellence relativement à elle qu'il est juste de dire qu'ayant été la première à la peine, elle doit être la première à l'honneur.

Quel que soit le tour donné à la représentation, le rôle de Marie se prêtera toujours à fortifier d'un trait de plus l'expression de la pensée qui devra ressortir. Si le tour est solennel, elle ajoutera à la solennité par sa présence, et la fera paraître plus sereine. Si l'on veut sourire aux élus, qui leur sourirait mieux qu'une mère? Si l'on veut dire, comme Orcagna, quels ont été les trésors de la miséricorde divine, dissipés et méprisés par les coupables, comment le mieux faire qu'en associant au Juge, contraint de laisser agir toutes les rigueurs de la justice, l'instrument par excellence de ses miséricordes? Dans le tableau dont il s'agit, Marie n'est plus seulement associée au Souverain Juge dans un rang supérieur à toutes les autres créatures, elle est mise sur le même rang que le Roi des rois, à sa droite, dans une auréole semblable à la sienne, et nulle part on ne voit mieux qu'elle est la Reine : *Astitit regina a dextris tuis* : « La reine « s'est assise à votre droite, Seigneur! » On peut admettre, en effet, que Marie entre en participation de tous ceux des honneurs rendus à son divin Fils qui ne lui sont pas rendus absolument en tant qu'il est Dieu.

Le caractère propre, d'ailleurs, à cette Mère compatissante, se dessine nettement dans le tableau d'Orcagna. Elle jette un dernier regard attristé vers les malheureux qu'elle a vainement tenté de soustraire au sort qui les atteint; et ce regard même fait partie de leur condamnation, puisqu'il atteste l'épuisement des trésors de miséricorde qui leur ont été dispensés par Marie; puisqu'il atteste combien ils sont inexcusables de les avoir dissipés en pure perte. Jésus se tournant vers la gauche, il fallait bien que les yeux de Marie prissent la même direction, car un même sentiment anime le Fils et la Mère; mais c'est bien plus volontiers que Marie portera son attention du côté où sa commisération a produit tant d'heureux fruits, plutôt que là où, malgré elle, cette commisération même devient accusatrice. Pénétrant du regard au sein de ces âmes, qui toutes, plus ou moins, lui ont dû leur salut, la joie de part et d'autre s'accroîtra d'un degré indicible, quand ses yeux et les leurs se rencontreront. Essayer de rendre un effet semblable, serait trop au-dessus du pinceau des artistes qui ont principalement puisé dans l'observation de la nature leur puissance d'expression. Les plus mystiques ont, du premier jet, épuisé tout ce qu'il était en leur pouvoir d'exprimer de contentement, pour dire l'entrée dans la béatitude. Et l'on comprend, si l'on songe à ce tressaillement qui se produit en plus quand tous les yeux des élus rencontrent ceux de Marie, qu'il soit trouvé plus sage de taire que de balbutier de tels sentiments. Ordinairement on a représenté cette divine Mère, dans la scène du Jugement, en vue des secours que nous devons en attendre pour obtenir d'être alors du bon côté. Marie, alors, n'aura plus à intercéder : tout sera consommé, en bien ou en mal; mais, dans ce moment, on connaîtra tous les effets de son intercession. Il y a donc lieu de la représenter, cette intercession, pour la célébrer; et comment mieux la représenter, qu'en montrant Marie dans l'acte même d'intercéder pour tous? En définitive, on s'adresse à nous, qui avons besoin de son secours, et non pas aux élus, qui en recueillent les fruits.

Que l'on continue donc, sans scrupule, de représenter Marie, dans le *Jugement dernier*, dans son rôle d'intercession, soit qu'on la montre à genoux ou assise, mais penchée vers le Souverain Juge. Le meilleur moyen de caractériser les Saints là-haut, c'est de résumer le rôle qu'ils ont rempli ici-bas, d'où provient le trait spécial de leur gloire. En conséquence, tandis que Marie intercède, saint Jean-Baptiste, qui ordinairement lui sert de pendant, est toujours appelé à rendre témoignage. « Le voilà ! » semble-t-il dire, en montrant Celui qui vient juger les vivants et les morts; « le voilà, c'est bien le même que je vous ai annoncé quand il était encore inconnu, que je vous ai fait connaître quand il passait humblement au milieu de vous, Agneau sans tache, douce victime préparée pour le sacrifice. »

Nous n'admettons pas que saint Jean l'Évangéliste soit dans son propre rôle, quand, dans cette situation, il se substitue à saint Jean-Baptiste; mais, la substitution se rencontrant en fait, c'est aussi un témoignage que rendra le disciple bien-aimé; témoin du Crucifiement, il dira : « Voilà Celui qui a été crucifié pour vous..... Voilà Celui que vous avez crucifié». Et les élus, à la vue de l'instrument du salut, éprouveront un plus vif sentiment de joie...., les condamnés se sentiront de plus en plus confondus.

V.

DES BONS ET DES MAUVAIS ANGES DANS LA SCÈNE DU JUGEMENT.

La très-sainte Vierge, les Apôtres et les Saints apparaissent, au jour du Jugement, comme les assistants du Souverain Juge; les Anges, comme ses ministres et les exécuteurs de ses décisions suprêmes; ils sont les hérauts qui, au son de la trompette, convoquent tous les hommes à ce grand lit de justice. A leur appel, les morts sortent du tombeau; ils portent les pièces de conviction, c'est-à-dire les instruments de la Passion : il n'en faut pas d'autres; ils attestent le crime et les moyens que l'on avait de l'expier, et tous les condamnés sont par là même convaincus, non pas seulement d'être coupables au premier chef, mais d'être des obstinés et des endurcis. Les Anges forment aussi la garde du Roi des rois, garde toute d'honneur, car il n'a aucun besoin d'être défendu quand tous ses ennemis sont réduits à l'impuissance.

L'information est faite d'avance; néanmoins, pour plus de solennité et pour la manifestation de la justice divine, tout va être pesé comme de nouveau, et l'on verra universellement ce que chacun apporte à sa charge ou peut invoquer à sa décharge. Ce n'est pas trop du premier des Anges, pour une mission aussi délicate, et saint Michel tiendra glorieusement, au-dessous du Fils de Dieu, l'équitable balance qui, dans un clin d'œil, montrera à tous comment tous sont bien jugés. Orcagna (pl. XXVIII) n'a pas mis la balance entre les mains du Prince des milices célestes, mais il a rendu la même idée par un équivalent, en suspendant dans ses mains, avec un équilibre parfait, deux banderoles qui portent ces sentences, pourtant si opposées : « Venez, bénis! » — « Allez, maudits! » Le superbe guerrier ne combat plus, il ne s'anime plus d'une vive indignation; il a lui-même toute l'impassibilité de la balance. Au-dessous de lui, on remarque un autre Ange, accroupi dans une position qui ne semble pas en tout point heureuse; mais nous pensons que le

défaut ne tient qu'à la difficulté d'agencement, le peintre ayant voulu, sans écarter de lui son compagnon, laisser en vue en entier toute la poitrine de celui-ci. Cet Ange, associé de si près à saint Michel, semble avoir pour mission de proclamer les décisions de la souveraine équité, et, au premier son de sa voix, tous doivent avoir entendu et leur propre sentence et la sentence de tous. Nous serions trompé si, dans la pensée de l'artiste, cet Ange n'était pas Gabriel. C'est en vertu de l'Incarnation que tous sont sauvés; c'est faute de s'être appliqué les grâces de l'Incarnation que sont rejetés, dans l'infamie de leurs propres actions, tous les déshérités de la gauche.

Viennent ensuite les Anges chargés de mettre à exécution les arrêts divins. Nous nous retrouvons en présence de cette charmante pensée d'envoyer au-devant des élus leurs Anges gardiens. Ces amis de tous les jours vous étaient presque inconnus, parce qu'ils demeuraient invisibles à vos yeux; d'ailleurs, si vous aviez pu les apercevoir, ils vous auraient éblouis par leur éclat, car ils sont tous Princes dans le royaume céleste. Maintenant que vous êtes admis à régner avec eux, vous n'êtes plus seulement pour eux des protégés : vous êtes des amis, et il leur appartient à eux, anciens habitants des demeures bienheureuses, de vous en faire les honneurs et de vous souhaiter la bienvenue; à eux aussi il appartient de déposer sur vos têtes les couronnes qui vous sont données. On se rappellera le rôle qu'ils remplissaient, au XIIIe siècle, dans les sculptures de Chartres, d'Amiens, d'Orvieto; au XIVe, dans les peintures de Giotto, d'Orcagna, à Padoue, à Florence; au XVe, dans celles de Luca Signorelli, à Orvieto [1].

Dans les *Heures* de Simon Vostre encore, l'intention du dessinateur paraît bien avoir été de faire assister chacun des élus de son Ange gardien, pour l'élever vers le ciel. On en voit un exemple dans la petite vignette que nous avons reproduite. L'élu n'est encore que légèrement soulevé; mais, dans la vignette à pleine page qui vient un peu après, et où le même groupe se retrouve presque identiquement, il en est un autre où l'Ange, enlevant son élu, a déjà pris son vol. Revenant à notre vignette d'encadrement, on y verra un élu encore sans assistance; mais on comprend que l'assistance lui viendra, car il prie; on le comprend d'autant mieux, qu'au-devant de lui, à côté d'un troisième élu lui-même en prière, l'Ange de celui-ci arrive et lui montre le ciel où il va le conduire. L'artiste a donc voulu seulement donner l'idée de la succession des faits, idée rendue bien claire au moyen de ces têtes humaines, qui émergent à peine du tombeau.

1. *Voir* T. III, p. 260.

Le Beato Angelico a porté à son plus haut point de poésie ce thème de l'assistance des Anges dans le Jugement dernier (pl. XXIX); il l'a aussi représenté avec ses gradations. Mais il s'est élevé, tout d'abord, au-dessus de ce jeu un peu puéril, qui consiste à faire apparaître la tête, puis le buste des élus qui ressuscitent, comme si cette situation avait dû précéder celle où on en montre d'autres entièrement sortis du tombeau. Les Anges arrivent de loin, ils reconnaissent leurs anciens protégés; de loin ils leur sourient et leur tendent la main; puis ils arrivent à eux et les embrassent; ils les prennent par la main, et tous ensemble, se tenant ainsi les uns les autres, ils forment une ronde, ou, pour mieux dire, une guirlande, où, tous comptés comme des fleurs du ciel, Anges et élus s'entremêlent alternativement, tels que des lis et des roses, ou des roses et leur feuillage. C'est ainsi qu'ils s'avancent vers le lieu où l'on monte; quand ils y sont rendus, un Ange et un élu se détachent du reste de la guirlande, et s'élancent tous les deux vers les régions supérieures où tous doivent les suivre. L'ascension se fait sans éclat, sans effort; il n'est pas besoin même de voler, il n'est pas besoin même que l'Ange entraîne l'élu : également libres de tout poids, ils montent, parce qu'ils veulent monter et où ils doivent monter. Ce délicieux épisode, très-développé dans le *Jugement dernier* de l'Académie de Florence dont nous le détachons, se retrouve avec toutes ses phases dans un tableau qui appartient maintenant au comte de Dudley, et que lady Eastlake a publié [1]. Toutes les fois que le pieux artiste a traité le même sujet, il y a introduit, du côté des élus, le même ordre de pensées, mais l'espace ne lui a pas permis toujours autant d'extension.

Dans le *Jugement dernier* d'Orcagna, à Pise, les élus sont censés s'être trouvés dans le ciel par le seul fait qu'ils sont rangés à droite : ils n'ont pas de chemin à parcourir; les Anges n'ont pas à les accueillir, à les conduire, à les couronner; leur mission est seulement de veiller à ce que chacun soit bien à sa place, et c'est dans ces conditions que le peintre a imaginé ce double épisode, qui lui est tout personnel, du damné glissé parmi les élus, qui est rejeté à la gauche, et de l'élu égaré parmi les réprouvés, qui est ramené à la droite.

Les Anges sont en même temps les exécuteurs des justices et des miséricordes divines; mais il sera bien loin de la pensée des artistes chrétiens d'en faire des bourreaux. Nous avons fait observer que, dans le tableau d'Orcagna, ils repoussent les damnés, ils ne les frappent pas, et ils lais-

1. *History of our Lord*, T. II, p. 414.



GRAVÉ PAR G. PAZZI

D'APRÈS LA PHOTOGRAPHIE

LA RONDE DES ÉLUS

Fragment d'un Jugement dernier de F. Angelico

IMP. BEILLET Q. DE LA TOURNELLE

sent aux démons le soin odieux de les tourmenter. Quant à ces anges dégradés, le peintre n'a pas voulu qu'ils parussent même devant la face du Souverain Juge.

Ainsi les situations sont bien définies : les élus sont rangés librement à droite, les damnés sont contraints par les Anges de s'entasser à gauche ; et l'ascendant des esprits célestes se fait d'autant mieux sentir, qu'ils n'ont besoin d'aucun effort musculaire proportionné à l'effet qu'ils obtiennent : leurs mouvements indiquent ce qu'ils veulent faire, et ce qu'ils veulent, se fait ; les coupables sont mis à la portée de leurs bourreaux. Cet ordre d'idées est plus vrai, et bien supérieur au mode de représentation dont Luca Signorelli a donné l'exemple à Michel-Ange. Dans les fresques d'Orvieto comme dans celles de la Sixtine, on voit des damnés qui tombent entraînés par des démons. Puisqu'ils tombent, il semblerait qu'ils ont pu s'élever après leur sortie du tombeau, ce qui n'est pas. Il faut cependant tenir compte de ce qu'il peut y avoir de vérité dans la pensée exprimée sous de pareilles formes. On peut considérer ces malheureux comme précipités des hauteurs où Dieu les avait élevés, en les créant, et par les grâces dont il les avait comblés pendant leur vie. Mais le moyen d'expression est tout fictif, et il montre combien seraient peu fondées les prétentions des artistes qui, en l'employant, continueraient à se poser comme visant de plus près que les autres à l'imitation naturelle. Michel-Ange a porté la fiction plus loin encore, et il s'est servi d'une fiction toute païenne d'origine, lorsqu'il a fait intervenir Caron et sa barque pour transporter les coupables dans l'éternel abîme. Le Dante s'était permis une semblable licence : il l'avait même étendue beaucoup plus loin, puisqu'il donne un rôle dans son poëme à toutes les sombres déités de l'enfer mythologique, mais il en fait franchement de purs démons. On a trop dit, d'ailleurs, que les artistes s'étaient laissés guider par la *Divine Comédie.* On l'a beaucoup dit surtout de Michel-Ange et d'Orcagna, et nous ne voyons, dans l'œuvre du premier, que cette figure de Caron qui lui soit évidemment commune avec le poëme. Orcagna seul l'a suivi pas à pas, dans l'*Enfer* de la chapelle Strozzi, à Florence. Mais, à Pise, il ne lui a emprunté que la gigantesque figure du Satan à trois gueules, et la division par cercles où sont diversement torturés les coupables, selon la diversité de leurs crimes. Le Satan à trois gueules n'est pas particulier à Orcagna : Giotto avant lui, à l'*Arena* de Padoue, le Beato Angelico dans la suite, ont représenté foncièrement de la même manière le Prince des enfers. Nous ne nions pas que ce soit, tous ensemble, sous l'influence du poète ; mais cette influence a été générale plutôt que spécialement directe, et quant à la division par cercles, elle est si naturelle qu'on en trouve des exemples bien avant le Dante lui-même ; seulement, chez lui et chez Or-

cagna, la correspondance entre le genre du péché et celui du supplice est mieux caractérisée.

Ces particularités appartiennent à la représentation de l'enfer plus qu'à celle du jugement; mais comme, dans la plupart des *Jugements*, et notamment dans tous ceux que nous venons de citer, pour bien dire quels sont les effets de la sentence, on a cru nécessaire de représenter un abrégé de l'enfer, il nous est difficile de traiter le premier de ces sujets, sans commencer à parler de l'autre. Nous y sommes amené surtout pour établir la comparaison entre les tableaux, tous propres à l'Italie, auxquels s'appliquent ces dernières réflexions, et les compositions en partie plus anciennes, en partie contemporaines, sculptées chez nous aux façades de nos cathédrales, et peintes sur nos vitraux, où l'intervention des démons, comme appelés eux-mêmes à servir de ministres aux justices divines, l'intervention principalement de Satan leur prince, se manifeste presque toujours en représentant les coupables entraînés par eux, au moyen d'un grand câble qui les tient tous renfermés dans sa courbure impitoyable. En Italie, dans le bas-relief du tombeau de Paul II, au XVe siècle, on a mis à la main de Satan, non plus un gros câble qui entraine à la fois toute une légion de damnés, mais des cordes par lesquelles il les tient serrés à la gorge, chacun séparément. L'effet en est bien moins puissant, d'autant moins que l'image d'un condamné, saisi par la gorge, est plus usuelle que celle d'un câble sans attache apparente, mais d'une portée indéfinie.

VI.

LES JUSTICIÉS DANS LE JUGEMENT DERNIER.

Les rôles assignés aux exécuteurs des justices divines sont tellement mêlés, dans un Jugement dernier, avec ceux des justiciés eux-mêmes, que nous n'avons pu étudier les premiers, sans comprendre en grande partie dans notre étude ce que nous avions à dire des seconds, et nous n'avons plus à consacrer à ceux-ci qu'un petit nombre de réflexions complémentaires.

Aussitôt le signal donné par les Anges, tous les morts sortent du tombeau ; ils comparaissent devant le tribunal suprême, ils attendent leur sentence, ils sont jugés, ils sont séparés, ils jouissent de leur béatitude ou ils ressentent déjà le poids de leur éternel opprobre; et pour eux les supplices commencent. Tout cela peut se faire en un clin d'œil; on doit croire surtout que tous à la fois passent par les mêmes phases ou les phases correspondantes, dans cette succession de faits dramatiques : ainsi

tous les hommes recouvrent en même temps la vie, et, en réalité[1], on ne saurait croire que l'un d'eux n'a pas encore achevé de revêtir sa dépouille corporelle, tandis qu'un autre a déjà subi son jugement. Il sera permis cependant à l'artiste de distribuer les rôles de ses personnages selon la variété de ces diverses situations, parceque c'est pour lui le seul moyen de dire qu'elles se sont succédé.

A cet ordre d'idées, concurremment avec la pensée exprimée par Notre-Seigneur, lorsqu'il dit à ses Apôtres qu'ils jugeront les douze tribus d'Israël, appartenait déjà en partie ce que nous avons dit de la formation de la Cour céleste. Nous avons vu la disposition des régions supérieures du tableau : voyons ce qui se passe dans le bas. Que les morts sortent graduellement de leurs sépulcres ouverts, les uns montrant d'abord la tête, les autres les épaules ; que les uns soient couchés et encore inanimés, les autres pleins de vie ; qu'ils soient tout nus, couverts de leurs linceuls, ou vêtus comme ils pouvaient l'être dans ce monde, ce sont là des procédés iconographiques que personne ne saurait vouloir donner comme rendant les choses approximativement de la manière dont elles pourront se passer.

Il serait aussi chimérique de penser que les morts pourront se présenter d'abord à l'état de squelette, puis graduellement se recouvrir de chair, ensuite s'animer d'une nouvelle vie, comme Luca Signorelli et Michel-Ange ont essayé de le montrer dans leurs tableaux. Qu'en des choses si au-dessus de la portée de toutes nos prévisions, on mette donc de côté toute prétention à l'imitation naturelle ; que l'on ne cherche pas à assimiler ce que l'on peut imaginer, avec ce qui tombe maintenant sous nos sens. Que l'on cherche seulement à bien rendre l'idée que l'on peut donner de ce dernier jour. Les uns peuvent se figurer qu'il présentera l'aspect d'un pêle-mêle extraordinaire. Les autres seront probablement plus près de la vérité, en estimant que tout doit s'y passer dans un ordre parfait. Considérez les *Jugements derniers* ou leurs fragments que nous avons donnés (T. I, pl. VIII, et ci-dessus pl. XXVIII). Le sculpteur de Poitiers. Orcagna, Fra Angelico, ont dit vrai lorsqu'ils ont représenté chacun de ceux qu'ils font revenir à la vie, avec des vêtements et des insignes conformes à ce qu'ils ont été en ce monde, puisque chacun se retrouvera, dans cette manifestation solennelle, ce qu'il a été, et sera jugé conformément à l'usage qu'il a fait de sa position. Le dessinateur de Simon Vostre (p. 491), lorsqu'il a représenté les élus encore nus, alors même que leurs Anges ont commencé à les soulever vers le ciel, s'est au contraire écarté de la vé-

1. L'apôtre saint Paul dit : *In momento, in ictu oculi, in novissimâ tubâ,.. mortui resurgent.* (I Corinth., XV, 52.)

rité, en ce sens qu'ils devraient, aussitôt leur jugement favorable prononcé, être revêtus de la robe de gloire (*stolam gloriæ*), et ne pas s'élever vers Dieu dans leur état d'infirmité native, signifié par la nudité.

Pour ceux dont le sort est resté incertain, on peut, sans doute, les laisser nus, et à plus forte raison les damnés ; mais on ne saurait interdire non plus de les vêtir, quand ce ne serait que pour bien dire quels ils furent. On pourrait demander, à ce sujet, si, pour aucun de ceux qui reviennent à la vie, le sort qui l'attend peut un instant paraître incertain ? En réalité, il ne le sera pas : chacun d'avance est jugé, et chacun se juge lui-même au moment même où il reprend un nouveau souffle de vie. Tel fera sentir que, chez lui, la miséricorde du moins peut trouver un accès, et, s'il prie, on comprendra mieux encore qu'il est sauvé. Ceux, au contraire, qui se sont soustraits à toute miséricorde, se montrent tout d'abord confus. Mais ni le peintre qui parle, ni le spectateur qui écoute ne sont juges ; lorsque le Jugement final est représenté par le pinceau de l'un, pour le besoin de l'autre, ils demeurent dans les conditions de la vie présente ; il n'est donc pas hors de propos que l'incertitude où ils sont sur le sort de tels et tels des justiciés, et sur le leur même, puisse se manifester dans le tableau. Orcagna a placé à dessein, sur le devant du sien, un personnage dont le caractère est bien prononcé dans le sentiment de l'incertitude. Il a tardé autant que possible à répondre à l'appel, et, en affectant de sortir péniblement du tombeau, il cherche encore à gagner du temps. Ses riches vêtements le font reconnaître pour un grand personnage ; et il est de tradition que l'artiste a voulu ainsi représenter Salomon, pour exprimer l'incertitude où il nous a laissés de son salut, après avoir si admirablement répondu aux grâces de Dieu dans ses premières années, après avoir été si coupable dans la suite, sans que l'Écriture nous ait rien dit de sa pénitence.

Au ciel on se reconnaît : cette touchante pensée, qui a fait le sujet d'un petit livre plein d'arôme du P. Blot, est rappelée, dans le tympan de Notre-Dame de Paris, au moyen de deux époux qui, s'étant retrouvés pour ne plus se séparer, se serrent affectueusement la main en s'avançant vers la cité céleste [1] ; et Orcagna a représenté, comme à titre d'épisode, deux jeunes princesses qui s'embrassent, mais dans une des portions du tableau qui attirent le moins le regard, afin que le sentiment de la béatitude, avec l'élan des âmes vers Dieu, reste le trait capital de toute cette partie de sa composition.

Le Beato, lui, s'est particulièrement appliqué à rendre, avec les

1. Guilhermy, *Description de Notre-Dame de Paris*, p. 41.

nuances les plus délicates, la variété des impressions dans la communauté du bonheur le plus pur, eu égard aux positions sociales et au caractère de chacun des élus. Au milieu de toutes ces figures rayonnantes de joie, au milieu des papes, des rois, des religieux, on remarque, à côté d'un noble chevalier à l'air franc et loyal, l'air timide et comme étonné, dans son ravissement, d'un pauvre pèlerin élevé de son humilité au rang de l'un des plus grands seigneurs de cette Cour céleste; il n'avait su que se cacher, et il brille par sa suavité au milieu de toutes ces splendeurs.

Nous avons fait remarquer qu'Orcagna, dans son *Jugement dernier* de Pise, avait voulu que les démons ne parussent même pas devant la face du Seigneur; il ne s'en était point fait une règle absolue, car il ne l'a pas suivie dans le *Jugement dernier* de la chapelle Strozzi. Sans en faire nous-même un précepte, nous recommandons pourtant cette pensée: qu'en présence du Souverain Juge, le supplice qui convient le mieux, est celui de la conscience, et qu'il est à propos de reléguer les tourments corporels dans un compartiment à part. Nous avons fait remarquer que, dans la petite vignette de Simon Vostre (p. 491), il ne paraît même pas de damnés. On voit que tous ceux chez qui il se manifeste un sentiment, seront sauvés, car ils prient; les damnés sont rejetés, dans une autre vignette, au bas de la page, et déjà saisis par les démons, qui les précipitent dans la gueule béante de l'Enfer. Cette délicatesse de procédé a été déterminée par des considérations d'espace; car, dans la vignette à pleine page, et qui semble de la même main, elle n'a pas été observée. Elle n'en est pas moins louable; et, dès lors qu'elle n'affaiblit aucunement la pensée de la terreur que doivent inspirer les jugements de Dieu, elle montre que les damnés sont rejetés de devant sa face, qu'ils ne sont pas dignes d'y paraître, et que, du moment qu'ils en sont rejetés, ils deviennent la proie des démons.

Il suffit, d'ailleurs, des deux damnés élevés au-dessus des autres, dans la partie du tableau d'Orcagna que nous reproduisons, pour faire comprendre à quel degré de pathétique peut s'élever la manifestation du désespoir, sans aucune explosion qui troublerait la sérénité de ce grand lit de justice considéré dans son ensemble, sans qu'il soit besoin des ministres de Satan pour déchirer les flancs des coupables, sans qu'il soit besoin de les voir déjà aux prises avec les flammes qui vont les dévorer éternellement.

IV.

L'ENFER.

On représente l'enfer et on le personnifie au moyen de la gueule monstrueuse qui engloutit les damnés ; on le représente aussi par cela seul qu'on montre les damnés en proie aux supplices ; mais comme ces supplices peuvent être réputés commencés dès lors que leur arrêt est prononcé et qu'ils sont livrés aux démons dans la scène même du jugement, on caractériserait mieux l'affreuse prison qui va devenir leur éternelle demeure, en lui donnant l'aspect d'une enceinte déterminée. C'est ainsi que, dans la miniature du XIIIe siècle que nous avons publiée (T. I, pl. IX), cet horrible séjour, séparé par une ligne bien tranchée, occupe tout le bas de la composition ; les supplices d'ailleurs paraissent distribués selon le pur caprice des démons ; il est mieux encore de diviser l'enfer en plusieurs sections, pour montrer que la justice divine s'exerce toujours avec poids et mesure sur les malheureux qui ont mérité d'en ressentir les irrémédiables rigueurs. Ainsi, dans l'évangéliaire grec de la Bibliothèque nationale, qui a précédemment attiré notre attention, le paradis et l'enfer étant représentés au-dessous du jugement dernier, l'enfer est divisé en six compartiments, où sont entassés des réprouvés ; mais rien d'ailleurs n'a été fait pour exprimer la variété de leurs supplices.

Dans les sculptures de nos cathédrales, on s'est attaché assez volontiers à déterminer les vices des réprouvés : ainsi, à Chartres, au bas des voussures les plus rapprochées à gauche de la scène du jugement, on voit, dit M. l'abbé Bulteau, « deux avares, que caractérise la bourse pendue au « cou ; à côté est une religieuse infidèle à ses vœux, et qu'un diable « accompagne par ironie ; plus loin, un autre diable, indécente et gro« tesque personnification de la luxure, porte sur son dos une femme « renversée dont les cheveux traînent à terre [1]. » Mais nous ne voyons nulle part ailleurs une aussi complète et aussi régulière répartition des supplices que dans les compositions d'Orcagna : nous devrions dire des Orcagna, puisqu'il est admis que l'*Enfer* du *Campo Santo* de Pise n'est pas de la main d'André lui-même, mais qu'il a été peint par Bernard, son frère, tandis qu'on attribue entièrement au premier celui de la chapelle Strozzi, à *Santa Maria Novella* de Florence. Nous croirions plutôt que les deux

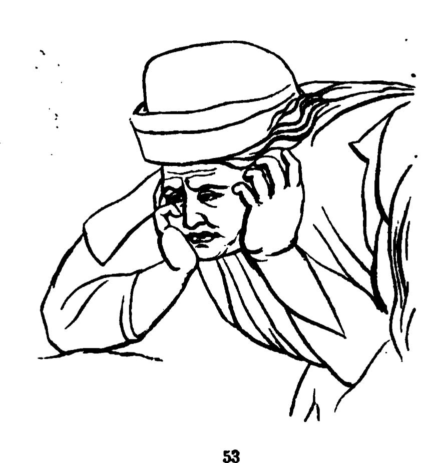
1. *Description de la cathédrale de Chartres*, p. 106.

frères ont participé à l'un et à l'autre, et, s'il faut rejeter sur Bernard les infériorités d'exécution que l'on observe à Pise, on doit cependant attribuer à André une bonne part dans la composition. Cette composition, en effet, nous paraît supérieure à celle de Florence, parce qu'elle est plus simple et plus claire. Les damnés y sont répartis seulement en sept compartiments appropriés aux sept péchés capitaux. A Florence, le peintre a entrepris une tâche impossible, en se proposant de suivre pas à pas, dans un seul tableau, tout le poëme du Dante [1]. Ces bandes qui partagent le tableau, seraient inintelligibles, si les noms des différentes catégories de coupables n'étaient écrits à côté, tandis qu'à Pise il n'est besoin d'aucune inscription pour saisir le rapport établi entre chaque catégorie de péché et de supplice : les orgueilleux occupent une zone supérieure, tandis que les six autres péchés capitaux sont rangés au-dessous, à droite et à gauche du Satan gigantesque qui, de ses trois gueules, broie des damnés. Parmi les orgueilleux, Arius est nommé ; et l'on comprend facilement que les hérétiques aient trouvé leur place dans cette section ; on comprend que, parmi leurs compagnons, il y en ait dont les entrailles s'échappent de leur corps, parce que, après s'être bouffi de soi-même, on crève d'orgueil ; on comprend que d'autres soient aveuglés par des serpents, parce que l'orgueil aveugle ; on comprend que d'autres soient suspendus par les pieds, parce que l'orgueil, qui prétend vous élever, vous renverse. Les envieux se rongent eux-mêmes, les colères se battent entre eux, les avares sont forcés d'avaler de l'or fondu, les voluptueux se couvrent de parures dérisoires, et l'un d'eux est mis à la broche, les autres servant de chenets ; les gourmands subissent le supplice de Tantale, des démons leur déchirent les entrailles, un autre leur sert un mets de feu. Les paresseux ont pour lit de repos une chaudière de poix bouillante. Nous ne disons pas que les figures accessoires soient toutes d'une intelligence aussi facile, mais nous sommes persuadé que toutes avaient une signification déterminée dans l'intention du peintre. Dans le cercle des avares, on reconnaît aussi un blasphémateur auquel on coupe la langue. Cette association n'a point été faite au hasard, mais nous avons trop à faire pour entreprendre de tout interpréter en détail.

Le Beato Angelico a représenté l'enfer dans un ensemble bien complet, comme accessoire du jugement dernier, tout au moins dans le tableau du comte de Dudley. Ce tableau étant en forme de triptyque, l'en-

1. D'Agincourt, qui a publié cette fresque (*Peinture*, pl. CXIX), a prouvé, en la décrivant, que toutes ses parties répondaient terme pour terme aux vers du poëte qu'il a cités. (T. III, p. 132.) Les nouveaux éditeurs de Vasari ont prouvé que l'*Enfer* de Pise avait subi d'importantes réparations peu après sa première exécution ; mais il est probable que la composition n'en a pas été changée.

fer occupe tout le bas du volet gauche, où il est divisé en sept régions, ayant exactement au milieu le Lucifer gigantesque aux trois gueules. Les supplices sont à peu près les mêmes qu'à Pise, mais moins bien caractérisés. D'un autre côté, le mot pour rire qui perce dans nos compositions du moyen âge, dans la verrière du *Jugement*, à Bourges, et dans la fresque des Orcagna, ne se retrouve point chez l'Ange de Fiesole ; il prend la chose trop au sérieux. On a trouvé que, dans ses *Jugements derniers*, le côté des damnés, où l'on peut dire que l'on voit



53

Un damné. (Fra Angelico.)

toujours un enfer commencé, était proportionnellement très-inférieur à celui des élus. Nous ne contestons pas la disproportion, mais, pour la réduire à sa juste mesure, il faut observer que ce qui manque au pieux artiste, c'est de savoir rendre des airs assez méchants, des mouvements assez violents dans les bourreaux. Les monstruosités de ses démons sembleraient puériles, et leur cruauté presque débonnaire, faute d'action suffisante; mais nul n'a mieux senti le poids qui pèse sur l'âme des réprouvés. Celui des personnages de Michel-Ange qui est le plus expressif sous ce rapport, tenant sa tête affaissée et serrée entre ses deux mains, n'est pas de son invention; le peintre Angélique a des figures équivalentes, et nous en donnons un exemple tiré de l'un des panneaux de la *Vie de Notre-Seigneur* de l'Académie, à Florence, où l'accablement d'un malheur sans remède se fait bien plus profondément sentir.

C'est sur ce thème, qui peut passer par tous les degrés de la rage impuissante, que les artistes ont à s'exercer avec le plus de fruit, quand il s'agit de peindre l'enfer. On peut en donner une idée plus approximative,

en imprimer une plus salutaire horreur, par une seule tête de réprouvé, qu'en accumulant toutes les images de férocité et de déchirement que peut rêver une imagination fantastique.

VIII.

LE PARADIS.

Les images propres à rendre le séjour de l'éternel bonheur sont assez variées. Les âmes des élus sont recueillies dans le sein d'Abraham. Le jardin de délices, la table du festin, la cité bienheureuse, la cour céleste, vous disent les joies, la sûreté, les splendeurs de cette patrie commune à tous les fidèles, et rien n'en fait mieux ambitionner les charmes, que le sentiment de la béatitude, sur la physionomie de ceux qui les ont goûtés.

Le sein d'Abraham a été, pendant tout le moyen âge, l'image la plus accréditée, pour dire le lieu de la paix et du repos dans une autre vie. Le saint Patriarche, étendant le pan de sa robe, y tient ramassées une ou plusieurs âmes ; souvent d'autres âmes, sous forme de petits enfants, se pressent auprès de lui : tel on le voit dans les sculptures des cathédrales de Paris, de Chartres, d'Amiens, dans les vitraux de Bourges, etc., comme accessoires à la grande scène du Jugement dernier. A Paris, à la suite d'Abraham, on remarque Isaac et Jacob ; ils ne portent pas d'âmes dans leur sein, mais ailleurs nous avons vu cette image s'étendre jusqu'à eux, notamment dans les sculptures de Saint-Trophime à Arles, et dans les mosaïques qui ornent la voûte du baptistère à Florence. M. Didron en a donné un autre exemple, qu'il a observé dans la Grèce.

Il est probable cependant que l'image du sein d'Abraham, dont se sert Notre-Seigneur dans la parabole du mauvais riche, devait s'entendre dans un sens plus conforme aux habitudes des auditeurs : ceux-ci ne voyaient pas les pères accumulant leurs petits enfants dans les pans de leurs robes, comme nous sont représentés les saints Patriarches. Il était ordinaire chez les Juifs, au contraire, que les enfants, partageant le repas de leur père, fussent couchés sur son sein, comme le fut, dans la Cène, saint Jean sur le sein de Notre-Seigneur. Etre porté dans le sein d'Abraham, voudrait dire alors participer à sa table avec une place privilégiée, et en pareil cas, toutes les places sont privilégiées, de même que, pour tous les élus, la béatitude est l'accession à la royauté.

Quoi qu'il en soit des rapports qui doivent exister entre l'image du sein d'Abraham et celle du festin, pour exprimer cette béatitude, on ne

voit point qu'elle ait été combinée avec elle, dans quelque représentation, comme elle l'a été avec celle du jardin de délices. Ainsi, au Vatican, sur la dalmatique impériale de la basilique de Saint-Pierre, et dans le tableau du musée chrétien [1] qui offre une composition très-analogue, Abraham, avec les âmes dans son sein, est assis au milieu d'un bocage, que le bon larron portant sa croix, et placé en regard, fait parfaitement reconnaître pour être le *Cœleste nemus paradisi.*

Les termes de saint Paulin, que nous rappelons encore une fois, nous ramènent à une époque où l'image du sein d'Abraham n'était pas encore usitée dans l'art, où au contraire celle du jardin était familière, pour dire la béatitude céleste : elle l'avait été dès les temps des plus anciennes peintures des Catacombes, puisqu'il est reconnu que ces colombes affrontées devant un arbre verdoyant, dans la crypte de Sainte-Lucine (voir notre T. I, pl. III, fig. 5), ont cette signification. Alors l'image du festin devint plus usuelle encore, dans le même sens. Nous avons dit en effet que les repas peints dans les Catacombes devaient être ainsi interprétés, pour la plupart, car, à supposer même qu'on eût voulu, par leur moyen, représenter les agapes, les agapes elles-mêmes étaient une image du festin des noces éternelles.

Dans l'église de Sainte-Praxède à Rome, où, au lieu d'un seul arc triomphal, il y en a deux, le premier est consacré à la scène que nous avons décrite : l'Agneau couché sur l'autel au milieu, les quatre animaux et les vingt-quatre vieillards; mais le second présente une image de la cité céleste, empruntée elle-même à l'Apocalypse, quoique sous forme de traduction très-large. L'interprétation n'en est pas facile dans tous ses détails, et Ciampini, qui a tenté de la donner, ne l'a pas fait d'une manière très-satisfaisante. Il ne tient pas compte même de tout ce que l'on voit dans sa très-mauvaise planche, et dans les *Chiese di Roma*, où l'on en trouve une beaucoup meilleure, le texte n'est que le résumé de celui de Ciampini [2]. Cette planche elle-même aurait besoin d'être vérifiée, en plus d'un point, sur l'original, et nous ne l'avons pas fait suffisamment, par défaut de temps et défaut de jour, les dernières fois que nous nous sommes trouvé en présence du monument. Précédemment, nous n'avions pas la pensée d'en faire un objet d'étude, et dans les conditions d'obscurité où se trouve à tous égards cette mosaïque, au milieu de tant de monuments remarquables, elle n'est pas de celles qui forcent l'attention de l'observateur qui la regarde en passant. Elle nous a préoccupé pour la première

1. D'Agincourt. *Peinture*, XCI.

2. Ciampini, *Vet. Mon.*, T. II, pl. XLV, p. 114. Fontana, *Chiese di Roma*, T. II, pl. XVII, p. 21.

fois, lorsque nous avons eu à nous rendre compte du rôle que saint Pierre pouvait y remplir. Il eût été intéressant de constater que le chef des Apôtres, dès le IXe siècle, y jouait ce rôle de portier du Paradis, qui, devenu depuis si populaire, lui a été certainement attribué dans des monuments du XIIIe et du XIVe siècle.

A première vue, on reconnaît facilement, en effet, que l'on a sous les yeux une image du séjour des élus ; que son enceinte est occupée par ceux qui déjà jouissent de la béatitude ; qu'elle a des portes dont les abords sont gardés par des Anges, et vers lesquelles s'avance la foule de ceux qui prétendent y entrer. Il est certain que le Sauveur en occupe le centre, tenant à la main gauche le globe surmonté de la croix, faisant de la main droite le geste de la bénédiction ; à ses côtés sont deux Anges, saint Michel et saint Gabriel indubitablement. Viennent ensuite, dans une rangée un peu inférieure, seize personnages nimbés, huit de chaque côté, portant des couronnes sur les pans de leurs manteaux : là commence l'incertitude quant à la désignation de ces personnages. Nous sommes porté à croire que ce ne sont pas uniquement des hommes, mais que des femmes sont aussi entremêlées, et que la sainte Vierge se trouve la première à droite Les autres seraient alors des Saints et des Saintes indéterminés. Aux extrémités des deux files, mais sur la rangée supérieure occupée au centre par Notre-Seigneur et les deux Anges, on remarque à droite un neuvième personnage qui, au lieu de présenter la couronne, tient un livre ouvert et élevé. A gauche, un semblable personnage est précédé d'un Ange, et il fait un geste démonstratif. Les deux personnages, objets d'une pareille distinction, ne seraient-ils pas saint Pierre et saint Paul ? Le livre conviendrait bien au second, le geste démonstratif au premier On imagine d'assez bonnes raisons pour lesquelles il serait précédé d'un Ange ; mais il faut convenir qu'à cet égard on n'est éclairé par aucun précédent. Il n'y a donc pas lieu absolument de rejeter l'explication de Ciampini, d'après laquelle ce personnage serait saint Jean, rendant témoignage de la vérité de ce qu'il a vu, accompagné de l'Ange qui lui montra la cité céleste [1] ; mais, dans ce système, le personnage correspondant, s'il est vrai qu'il tient un livre, demeure tout à fait inexpliqué.

En dehors des deux portes de la cité sont deux Anges échelonnés pour les garder ; à gauche, le second Ange est accompagné de deux personnages nimbés, placés à sa droite et à sa gauche : ce sont ces deux personnages que Ciampini a jugé devoir être saint Pierre et saint Paul, et il suppose que le plus près de la porte est saint Pierre. Nous pencherions plu-

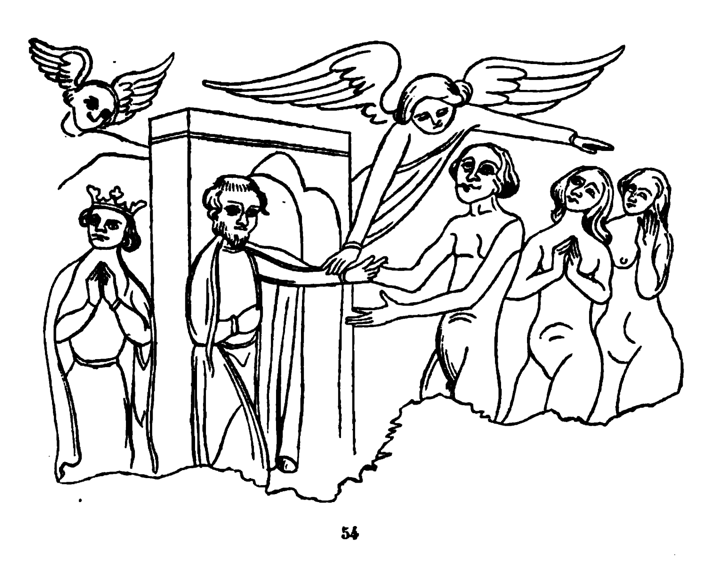
1. Apoc., XXI, 9 ; XXII, 8.

tôt pour la supposition contraire, par la raison que c'est celui qui se trouve de l'autre côté qui remplit plus spécialement le rôle d'introducteur, ou qui paraît le remplir, en présentant à l'Ange un troisième personnage également nimbé; ce personnage diffère d'ailleurs des deux premiers, par son costume, et par la couronne qui reparaît portée sur les pans de son manteau. Il est suivi de cette multitude dont nous avons parlé, et dont il semblerait être le chef, non-seulement parce qu'il l'a précédée, mais parce que, seul avec les élus déjà entrés, les Anges et les deux introducteurs, il porte le nimbe; mais tous ceux qui le suivent portent comme lui leurs couronnes pour les offrir, et il y a entre eux tous une assez grande ressemblance de costume pour avoir donné lieu à Ciampini de penser que, tous ensemble, ils représentaient les clercs, ou, pour mieux dire, le clergé [1]. La même observation s'applique au groupe correspondant, à droite de la cité, où d'ailleurs on ne remarque que les deux Anges. Au-dessous, deux autres groupes analogues s'avancent également, mais avec cette différence qu'outre leurs couronnes, tous portent des palmes : ce sont évidemment les Martyrs. Pour aucun d'eux, l'entrée de la demeure bienheureuse ne saurait être douteuse, et ils sont en marche pour aller y recevoir leur éternelle récompense.

Malgré des incertitudes que nous n'avons pu lever, ce monument nous a retenu assez longtemps, par la raison que, vu sa place, son développement et son antiquité, il est le plus important que nous puissions citer parmi les représentations de la cité bienheureuse. Quant à la circonstance du rôle de saint Pierre, elle n'est pas très-claire, et, dans tous les cas, ce rôle n'aurait pas le même caractère qu'en plein moyen âge. La garde des portes du ciel, qui était manifestement confiée aux Anges, le sera à saint Pierre : tel on le voyait dans les peintures murales du XIIIe siècle, découvertes, il y a quelques années, dans une église rurale de la Vendée, à Fontaines, près de Fontenay-le-Comte, peintures grossières, mais qui n'étaient pas sans importance archéologique. Notre ami, M. de Rochebrune, en a pris des dessins avant qu'elles ne tombassent tout à fait en ruines, et nous lui devons le fragment que nous en publions. A l'inverse de ce qui pourrait avoir lieu dans la mosaïque romaine, c'est un Ange qui présente les âmes au bienheureux Apôtre, mais non pas tout à fait au même titre. Saint Pierre, présentant des élus aux Anges, atteste qu'ils sont morts dans le sein de l'Église; les Anges, en présentant des élus à saint Pierre, montrent qu'ils leur ont servi de conducteur et de guide. Nous disons que, dans cette peinture, l'Ange présente *des âmes*, — quoiqu'il

1. Ciampini suppose que tous ceux qui se trouvent à l'intérieur de la cité, sont des moines; mais rien ne paraît le justifier.

s'agisse de figures d'adultes, — parce que ces figures sont nues. On remarquera d'ailleurs qu'après avoir franchi la porte sacrée, elles devront être



54

Fragment de peinture murale, à Fontaines, Vendée. (XIIIᵉ siècle.)

revêtues et couronnées, comme cette autre figure qui jouit de la béatitude au sein de la cité où elle est entrée; on remarquera aussi qu'un autre Ange se montre prêt à faire accueil aux nouveaux venus.

On se souviendra que, dans la chapelle des Espagnols attenant à l'église de *Santa Maria Novella*, à Florence, Simon Memmi a aussi représenté saint Pierre accueillant, à la porte du Paradis, les élus admis à y entrer. Là, le couronnement se fait préalablement, et c'est à ce ministère que sont employés les Anges. Par delà la porte, on aperçoit la cour céleste, représentée, dans la partie supérieure du tableau, par Notre-Seigneur entouré immédiatement des quatre animaux et des légions angéliques; les Saints sont plus bas, avec des attributs qui les font reconnaître pour la plupart; la sainte Vierge seule s'élève à la hauteur du trône, près duquel elle-même est debout. Cette disposition n'est pas ordinaire, et l'on ne se contente pas d'une pareille distinction : la divine Mère a droit d'être assise. Elle l'est, en effet, dans la miniature du psautier de la Bibliothèque nationale que nous avons publié (T. I, pl. IX), où le Paradis est si formellement représenté, en tant que cour céleste et assemblée des Saints.

Ce mode de représentation convient spécialement à la décoration d'une coupole; le baptistère de Padoue en offre, dans ses dimensions réduites, un exemple du XIVᵉ siècle, que nous signalons comme nous ayant paru

mériter plus d'attention que nous n'avons pu lui en donner. Si l'on veut une représentation de ce genre, peinte avec beaucoup de mouvement et d'éclat, on ira considérer les fresques de Lanfranc dans l'église de Saint-André *della Valle*, à Rome. Elles eurent un tel succès, que cet artiste, classé aujourd'hui très en second ordre, put un instant éclipser la supériorité du Dominiquin, son rival. Mais le Dominiquin lui-même était trop porté à soutenir la concurrence par des procédés analogues, en rapport avec le goût de leur temps. Et c'est dans les petits et modestes tableaux de Fra Angelico, que nous irions chercher la plus parfaite image que l'art



55

Saintes dans la béatitude. (Fra Angelico.)

soit capable de donner, sur la terre, des joies du ciel. Le peintre Angélique n'a pas pris à tâche, que nous sachions, de représenter pour elle-même cette patrie bienheureuse; mais il l'a mise en scène toutes les fois qu'il a représenté le Couronnement de la sainte Vierge. Et il n'est pas un des Saints qu'il a peints alors, qui, pris à part, ne puisse à lui seul résumer tout ce que la pensée d'un bonheur toujours pur, neuf et sans fin, peut avoir de mieux fait pour éternellement nous ravir.

FIN DU QUATRIÈME VOLUME.

TABLE DES MATIÈRES

CONTENUES DANS LE QUATRIÈME VOLUME.

TROISIÈME PARTIE

ICONOGRAPHIE DES MYSTÈRES.

ETUDE III.

LES FIGURES, LA PRÉPARATION ET L'ATTENTE.

ÉTUDE IV.

PRÉLUDES DU DIVIN AVÉNEMENT.

ÉTUDE V.

NATIVITÉ DE NOTRE-SEIGNEUR.

ÉTUDE VI.

MYSTÈRES DE LA SAINTE ENFANCE.

ÉTUDE VII.

VIE PUBLIQUE DE NOTRE-SEIGNEUR.

ÉTUDE VIII.

PRÉDICATIONS DE NOTRE-SEIGNEUR.

ÉTUDE IX.

PRÉLUDES DE LA PASSION.

ÉTUDE X.

LA PASSION.

ÉTUDE XI.

SUITES DE LA PASSION.

ÉTUDE XII.

DE LA RÉSURRECTION.

ÉTUDE XIII.

DE L'ASCENSION.

ÉTUDE XIV.

DESCENTE DU SAINT-ESPRIT.

ÉTUDE XV.

DE L'ASSOMPTION.

ÉTUDE XVI.

DE L'APOCALYPSE.

ÉTUDE XVII.

DES FINS DERNIÈRES.

TABLE DES PLANCHES.

TABLE DES VIGNETTES

GRAVÉES SUR BOIS.

ERRATA.

Page 20. ligne 23, *pl.* VIII, lisez *pl.* IX.

Page 27, la note 2 doit être rapportée à la fin du premier alinéa de la page suivante.

Page 90, ligne dernière, *déca*, lisez *déci*.

Page 151, ligne avant-dernière, *ces deux monuments sont*, lisez *ce monument est*.

Page 257, ligne avant-dernière, *Lutherland*, lisez *Sutherland*.

Page 318, ligne 30, *siècle. Dans*, lisez *siècle*, *dans*.

Page 342, ligne 30, ARI, lisez ARR.

Page 417, ligne 24, *esthétique*, lisez *extatique*.

Page 451, ligne 22, *au* XIIIe *et au* XIVe *siècle*, lisez *au* XIIe *siècle*, *et aussi au* XIVe.

Poitiers. — Typographie de Henri OUDIN, rue de l'Éperon, 4.